JACQUES RANCIÈRE

La palabra muda

Ensayo sobre las contradicciones de la literatura

Traducción de Cecilia González



Jacques Rancière

La palabra muda

Ensayo sobre las contradicciones de la literatura

Traducción de Cecilia González



ETERNA CADENCIA
EDITORA

Rancière, Jacques
La palabra muda : ensayo sobre las contradicciones de la literatura / Jacques Rancière ; traducido por Cecilia González. - 1a ed. - Buenos Aires : Eterna Cadencia Editora, 2009.
240 p. ; 22x14 cm.

ISBN 978-987-25140-6-8

1. Critica Literaria. I. Cecilia González, traduc. II. Título
CDD 801.95

Cet ouvrage, publié dans le cadre du Programme d'Aide à la Publication Victoria Ocampo, bénéficie du soutien de Culturesfrance, opérateur du Ministère Français des Affaires Etrangères et Européennes, du Ministère Français de la Culture et de la Communication et du Service de Coopération et d'Action Culturelle de l'Ambassade de France en Argentine.

Esta obra, publicada en el marco del Programa de Ayuda a la Publicación Victoria Ocampo, cuenta con el apoyo de Culturesfrance, operador del Ministerio Francés de Asuntos Extranjeros y Europeos, del Ministerio Francés de la Cultura y de la Comunicación y del Servicio de Cooperación y de Acción Cultural de la Embajada de Francia en Argentina.

Título original:
La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature

Primera edición: septiembre de 2009

Publicado por Eterna Cadencia Editora
Honduras 5582 (C1414BND) Buenos Aires
editorial@eternacadencia.com
www.eternacadencia.com

ISBN 978-987-25140-6-8

Hecho el depósito que marca la ley 11.723

Impreso en Argentina / *Printed in Argentina*

Índice

Introducción

De una literatura a otra

Hay preguntas que ya nadie se atreve a plantear. Un eminente teórico de la literatura nos lo señalaba recientemente: no hay que tenerle miedo al ridículo para llamar hoy a un libro *¿Qué es la literatura?* Y Sartre, que lo hacía en una época que ya nos parece tan alejada de la nuestra, había tenido la sabiduría de no contestar. Porque, nos dice Gérard Genette: "a preguntas necias no hay respuesta; entonces, la verdadera sabiduría residiría tal vez en no plantearlas"[1].

¿Cómo entender exactamente esa sabiduría potencial? ¿La pregunta es necia porque todo el mundo sabe, en líneas generales, lo que es la literatura? ¿O bien, a la inversa, porque la noción es demasiado imprecisa como para llegar a convertirse un día en objeto de un saber determinado? ¿El potencial nos invita a liberarnos hoy de las falsas preguntas de ayer? ¿Ironiza, por el contrario, sobre la ingenuidad que supondría el creernos definitivamente liberados de ellas? Sin duda, la alternativa que planteamos no es tal. A la práctica desmitificadora del sabio, el saber actual suele sumarle el razonamiento de Pascal, que denuncia a la vez el engaño y la pretensión

[1] Gérard Genette, *Fiction et diction*, París, Editions du Seuil, 1990, p. 11.

de no dejarse engañar. Invalida teóricamente las nociones vagas pero las restaura para un uso práctico. Se burla de las preguntas pero no obstante les da respuesta. Nos muestra, en definitiva, que las cosas no pueden ser más de lo que son, pero también que no podemos menos que seguir agregándoles todas nuestras quimeras.

Este saber deja sin embargo muchas preguntas pendientes. La primera es por qué ciertas nociones pueden ser a la vez tan imprecisas y tan conocidas, tan fáciles de concretizar y tan proclives a engendrar vaguedades. Y en este punto es necesario realizar distinciones. Creemos saber bastante bien por qué siguen siendo indeterminadas dos clases de nociones. Por un lado, están las nociones de uso corriente, que extraen su significación precisa de los contextos en que se utilizan y pierden toda validez si se las separa de ellos; por otro lado, las nociones que remiten a realidades trascendentes, situadas fuera del campo de nuestra experiencia y que se resisten, por eso, a toda verificación o a toda invalidación. Ahora bien, la "literatura" no pertenece aparentemente a ninguna de estas dos categorías. Vale la pena entonces preguntarse qué propiedades singulares caracterizan esta noción y hacen que la búsqueda de su esencia parezca algo ridículo o desesperado. Hay que preguntarse ante todo si esta constatación misma de vanidad no es consecuencia del presupuesto que pretende separar las propiedades positivas de una cosa de las "ideas" que los hombres se hacen sobre ella.

Sin duda resulta cómodo decir que el concepto de literatura no define ninguna clase de propiedades constantes y remitirlo a la arbitrariedad de las apreciaciones individuales o institucionales, afirmando con John Searle que "les corresponde a los lectores decidir si una obra es o no literatura"[2]. Sin

[2] John Searle, *Sens et expression*, París, Editions de Minuit, 1982, p. 102.

embargo, parece más interesante interrogarse sobre las condiciones mismas que vuelven posible enunciar este principio de indiferencia y este recurso a la condicionalidad. Gérard Genette responde muy acertadamente a John Searle que la tragedia de Racine *Británico*, por ejemplo, no pertenece a la literatura en razón del placer que procura o del que se atribuye a todos sus lectores o espectadores. Y propone distinguir dos criterios de literariedad: un criterio condicional, que depende de la percepción de una cualidad particular de un escrito; y un criterio convencional, que depende del género del escrito mismo. Un texto pertenece "constitutivamente" a la literatura si no puede pertenecer a ninguna otra clase de seres: será una oda o una tragedia, en ese caso, sea cual fuere su valor. Pertenece "condicionalmente" a la literatura, en cambio, si solo la percepción de una cualidad particular de expresión la distingue de la clase funcional a la que pertenece: por ejemplo, las memorias o el relato de viaje.

Pero la aplicación de estos criterios no es simple. *Británico*, dice, pertenece a la literatura no a raíz de un juicio sobre su valor, sino simplemente "porque es una obra de teatro"[3]. Ahora bien, esta deducción es falsamente evidente. Dado que ningún criterio, ni universal ni histórico, fundamenta la inclusión del género "teatro" dentro del género "literatura". El teatro es un género del espectáculo, no de la literatura. Y la proposición de Genette sería ininteligible para los contemporáneos de Racine. Para ellos, la única inferencia correcta es que *Británico* es una tragedia que sigue las normas del género y que por lo tanto pertenece al género del cual el poema dramático es a su vez una subdivisión: la poesía. Pero no pertenece a la "literatura", que es para ellos el nombre de un saber y no de un arte. Si para nosotros, en cambio, forma parte de ella

[3] Genette, ob. cit., p. 29.

no es en virtud de su naturaleza teatral. Es, por un lado, porque las tragedias de Racine ocupan un lugar, entre las *Oraciones fúnebres* de Bossuet –que pertenecían al género oratorio– y los *Ensayos* de Montaigne –que no tienen una naturaleza genérica claramente identificable–, en el panteón de grandes escritores, una gran enciclopedia de trozos escogidos que el libro y la enseñanza, y no la escena, han constituido; por otro lado, porque es un ejemplo de un género teatral muy específico: un teatro como ya no se escribe, un género muerto, cuyas obras constituyen, por esa misma razón, el material predilecto de un nuevo género del arte llamado "puesta en escena" que identifica generalmente su trabajo con una "relectura" de la obra. Pertenece a la literatura, en resumen, no como obra de teatro sino como tragedia "clásica", según un estatuto retrospectivo que la época romántica inventó para ella al inventar una "idea" nueva de la "literatura".

Es verdad, entonces, que no es nuestra arbitrariedad individual la que decide sobre la naturaleza "literaria" de *Británico*. Pero tampoco lo hace su naturaleza genérica, tal como orientó el trabajo de Racine y el juicio de sus contemporáneos. Las razones de la pertenencia de *Británico* a la literatura, en resumen, no son las mismas que las de su pertenencia a la poesía. Pero esta diferencia no nos remite a lo arbitrario o a lo incognoscible. Ambos sistemas de razones pueden ser construidos. Para ello solo es necesario renunciar a la posición cómoda que separa claramente las propiedades positivas de las ideas especulativas.

Nuestra época suele jactarse de su saber relativista duramente conquistado a las seducciones de la metafísica. Habría aprendido, así, a reducir los términos sobrecargados del "arte" o de la "literatura" a las características empíricamente definibles de las prácticas artísticas o las conductas estéticas. Pero tal vez este relativismo sea de corto alcance y convenga invitarlo a llegar hasta el punto en que su posición misma es rela-

tivizada, es decir reinscrita en la red de enunciados posibles que pertenecen a un sistema de razones. La "relatividad" de las prácticas artísticas es de hecho la historicidad de las artes. Una historicidad nunca se limita simplemente a las maneras de hacer. Es la relación entre maneras de hacer y maneras de decir. Resulta cómodo oponer las prácticas prosaicas de las artes a las absolutizaciones del discurso del Arte. Pero ese empirismo de buena ley solo pudo circunscribirse a las "meras prácticas" de las artes a partir del momento en que el discurso absolutizado del Arte las situó a todas en el mismo rango, aboliendo las viejas jerarquías de las Bellas Artes. Las meras prácticas de las artes no pueden ser separadas de los discursos que definen las condiciones de su percepción en tanto prácticas de arte.

En vez de abandonar, entonces, la cosa literaria al relativismo que constata la ausencia de cierto tipo de propiedades y deduce de ello el reinado del talante o de la convención, hay que preguntarse de qué configuración conceptual de la cosa literaria depende la posibilidad misma de esa inferencia. Hay que esforzarse por reconstruir la lógica que hace de la "literatura" una noción a la vez tan evidente y tan mal determinada. No se entenderá entonces aquí por "literatura" ni la idea imprecisa del repertorio de las obras de la escritura ni la idea de una esencia particular capaz de conferir a esas obras su calidad "literaria". De aquí en adelante se entenderá este término como el modo histórico de visibilidad de las obras del arte de escribir, que produce esa distinción y produce por consiguiente los discursos que teorizan la distinción, pero también los que la desacralizan para remitirla ya sea a la arbitrariedad de los juicios, ya sea a criterios positivos de clasificación[4].

[4] Como el sentido de las comillas que enmarcan "la" literatura se plantea conjuntamente con el objeto del libro, se las ahorraremos de aquí en adelante al lector.

Para cernir esta cuestión, partamos de dos discursos sobre la literatura, sostenidos a dos siglos de distancia por dos hombres de letras que sumaron a la práctica del arte de escribir la investigación filosófica sobre sus principios. En el *Diccionario filosófico*, Voltaire denunciaba ya la indeterminación de la palabra "literatura". Es, decía, "uno de esos términos vagos tan frecuentes en todas las lenguas" que, como el término "espíritu" o "filosofía", son capaces de adquirir las acepciones más diversas. Esta reserva inicial no le impide, sin embargo, proponer por su parte una definición que declara ser válida para toda Europa, es decir para todo el continente del pensamiento. La literatura, explica, corresponde entre los modernos a lo que los antiguos llamaban "gramática": "designa en toda Europa un conocimiento de las obras de gusto, ciertas nociones de historia, poesía, elocuencia, crítica"[5].

Y ahora unas líneas tomadas de un autor contemporáneo, Maurice Blanchot, que se cuida bien, por su parte, de definir la "literatura". Porque para él esta consiste precisamente en el movimiento infinito de volverse hacia su propio asunto. Consideremos entonces las siguientes líneas como una de las formulaciones de este movimiento hacia sí misma que constituye la literatura: "Para quien sabe entrar en ella, una obra literaria es una rica estancia de silencio, una defensa firme y una alta muralla contra esa inmensidad hablante que se dirige a nosotros alejándonos de nosotros. Si toda literatura dejara de hablar, es el silencio lo que faltaría en ese Tíbet originario donde los signos sagrados ya no se manifestarían en nadie, y es la falta de silencio lo que revelaría tal vez la desaparición de la palabra literaria"[6].

¿La definición de Voltaire y las frases de Blanchot nos están hablando, aunque sea en una mínima proporción, de lo

[5] Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, París, 1827, t. x, p. 174.

[6] Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, París, Gallimard, 1959, p. 267.

mismo? El primero tiene en cuenta un saber, entre erudito y aficionado, que permite hablar como un entendido sobre las obras de las Bellas Letras. El segundo invoca, bajo el signo de la piedra, el desierto y lo sagrado, una experiencia radical del lenguaje, consagrada a la producción de un silencio. Entre estos dos textos que en apariencia pertenecen a dos universos incomunicados, un solo elemento parece común: su diferencia con respecto a eso que todo el mundo conoce bien: la literatura como colección de las producciones del arte de hablar y de escribir que incluye, según las subdivisiones de las edades históricas y las reparticiones lingüísticas, *La Ilíada* o *El mercader de Venecia*, el *Mahabarata*, los *Nibelungos* o *En busca del tiempo perdido*. Voltaire nos habla de un saber que juzga normativamente las perfecciones e imperfecciones de las obras realizadas, Blanchot de una experiencia de la posibilidad de escribir de la cual las obras son solo testigos.

Se puede decir que estas dos diferencias no son de la misma naturaleza y tienen que ser explicadas separadamente. Entre la definición común y el texto de Blanchot, existe una diferencia entre el uso ordinario de una noción amplia y la conceptualización particular que una teoría personal viene a injertarle. Entre la definición de Voltaire y nuestro uso ordinario o el uso extraordinario de Blanchot, se manifiesta la realidad histórica de un deslizamiento de sentido de las palabras. En el siglo XVIII, el término "literatura" no designaba las obras o el arte que las produce sino el saber que las valora.

La definición de Voltaire se inscribe, en efecto, en la evolución de esa *res litteraria* que, en el Renacimiento o en el siglo XVII, significaba el conocimiento erudito de los escritos del pasado, ya fueran de matemática, historia natural o retórica[7]. Los literatos del siglo XVII podían desdeñar el arte de Corneille o

[7] Cf. Marc Fumaroli, *L'Age de l'éloquence*, París, Albin Michel, 1994.

de Racine. Voltaire les paga con la misma moneda al distinguir al literato y al poeta: "Homero era un genio, Zoilo un literato. Corneille era un genio; un periodista que da cuenta de sus obras de arte es alguien que se dedica a la literatura. No se distinguen las obras de un poeta, un orador, un historiador a través a ese término vago de 'literatura', aunque sus autores puedan hacer gala de un conocimiento muy variado y dominar todo lo que se entiende por la palabra 'letras'. Racine, Boileau, Bossuet, Fénelon, que tenían más conocimientos literarios que sus críticos, mal pueden ser llamados gente de letras, literatos"[8]. Por un lado, entonces, se encontraría la capacidad de producir las obras de las Bellas Letras, la poesía de Racine o de Bossuet, y por otro, el conocimiento de los autores. Dos rasgos le dan aquí un estatuto ambiguo al conocimiento: oscila entre el viejo saber de los eruditos y el gusto de los entendidos que separa las perfecciones y las imperfecciones de las obras propuestas al juicio del público; oscila también entre un saber positivo sobre las normas del arte y una calificación negativa en la que el literato se convierte en la sombra y el parásito del creador. Como literato, Voltaire juzga, escena por escena, el lenguaje y las acciones de los héroes de Corneille. Como antiliterato, impone el punto de vista de Corneille y de Racine: que los amateurs disfruten de su placer y dejen para los autores el problema de desenmarañar las dificultades de Aristóteles.

Se dirá entonces que, por la restricción misma que le da al término al centrar el saber literario en las obras de las Bellas Letras, la definición de Voltaire es un testimonio del lento deslizamiento que conduce a la literatura hacia su acepción moderna. Esta definición participa de la valoración del genio creador que se convertirá en consigna del romanticismo y de

[8] Voltaire, ob. cit., p. 175.

una "literatura" emancipada de las reglas. Porque la superioridad del genio sobre las reglas no fue un descubrimiento de los jóvenes de la edad de Victor Hugo. El "vejestorio" Batteux que simboliza para Hugo el polvo de las normas de antaño, lo había dejado suficientemente establecido: la obra solo existe gracias al fuego entusiasta que anima al artista, a su capacidad de "transmitirse" a las cosas que crea. Y en los albores del siglo romántico La Harpe, representante ejemplar del siglo anterior y la poética de ayer, explica sin dificultad alguna que el genio es el presentimiento instintivo de lo que las reglas ordenan, y las reglas, la simple codificación de lo que el genio pone en práctica[9]. Así, el paso de las Bellas Letras a la literatura parece realizarse a través de una revolución lo bastante lenta como para no necesitar siquiera que se la perciba. Ya Batteux juzgaba inútil comentar la equivalencia entre un "curso de Bellas Letras" y un "curso de literatura". Marmontel o La Harpe no se preocupan tampoco por justificar el empleo de la palabra "literatura" ni por precisar su objeto. Este último comienza sus clases en el Liceo en 1787, publica su *Curso de literatura* en 1803. Entre una y otra fecha, el discípulo de Voltaire se habrá vuelto revolucionario, montañero, termidoriano y luego restaurador del catolicismo. En el *Curso de literatura* se perciben las huellas de los acontecimientos y de sus palinodias. En ningún momento se ocupa, en cambio, de esa revolución silenciosa que se ha producido por debajo de la otra: entre el comienzo y el fin de su *Curso de literatura*, el sentido mismo de la palabra ha cambiado. Tampoco se preocupan por esto los que, en

[9] Cf. Batteux, *Cours de Belles-Lettres ou Principes de littérature*, París, 1861, pp. 2-8 y La Harpe, *Lycée ou Cours de Littérature*, París, 1840, t. I, pp. 7-15. La expresión "vejestorio" con la que Hugo designa a Batteux se encuentra en el poema "Littérature", *Les Quatre Vents de l'esprit in Œuvres Complètes*, París, Club Français du Livre, 1968, t. IX, p. 619.

tiempos de Hugo, Balzac o Flaubert, van a reeditar incansablemente a Marmontel y La Harpe. No más que aquellos cuyos libros, en los primeros años del nuevo siglo, diseñan la nueva geografía del ámbito literario. Madame de Staël y Barante, Sismondi y August Schlegel trastocan, más aún que los criterios de apreciación del arte, las relaciones del arte, del lenguaje y de la sociedad que circunscriben el universo literario; expulsan de él a antiguas glorias e incluyen continentes olvidados. Pero ninguno de ellos considera interesante comentar la evolución misma de la palabra[10]. Tampoco Hugo en sus declaraciones más iconoclastas. La posteridad de los escritores, como la de los profesores de retórica o de literatura, los seguirá en este aspecto.

Entre la definición de Voltaire y la nuestra no habría entonces más que un deslizamiento léxico, que acompaña una revolución silenciosa. En cuanto a las metáforas de Blanchot, pertenecerían a otro tipo muy distinto de diferenciación cuyas razones el positivismo de nuestra época no ha tenido dificultades en identificar. La muralla y el Tíbet, el desierto y lo sagrado de los que nos habla nuestro fragmento, la experiencia de la noche y del suicidio, el concepto de lo "neutro" que nos exponen otros innumerables textos, tienen fuentes muy reconocibles. Remiten a esa sacralización de la literatura de la cual Flaubert y Mallarmé han sido los grandes sacerdotes entre nosotros, a esa desertificación de la escritura que implica el proyecto flaubertiano de un libro sobre nada, a ese encuentro nocturno de la exigencia incondicionada de escribir y de la nada, que supone el proyecto mallarmeano del Libro. Expresarían

[10] Cf. Madame de Staël, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales,* 1801, y *De l'Allemagne,* 1814; Sismondi, *De la littérature du Midi de l'Europe,* 1813; Barante, *De la littérature française pendant le* XVIII *siècle,* 1814; August Wilhelm Schlegel, *Cours de littérature dramatique,* 1814.

la absolutización del arte proclamada por esos jóvenes y exaltados espíritus alemanes en torno al 1800: la misión del poeta mediador de Hölderlin, la absolutización del "poema del poema" en Schlegel, la identificación hegeliana de la estética con el desarrollo del concepto de lo Absoluto, la afirmación de la intransitividad de un lenguaje que "no se ocupa sino de sí mismo" en Novalis. Por medio del pensamiento de lo indeterminado de Schelling, remitirían, en fin, a través de la teosofía de Jacob Boehme, a la tradición de la teología negativa, consagrando la literatura al testimonio de su propia imposibilidad, como la teología se consagraba a decir la indecibilidad de los atributos divinos[11]. Las especulaciones de Blanchot sobre la experiencia literaria, sus referencias a los signos sagrados o su decorado de desierto y murallas solo serían posibles en la medida que, pronto hará dos siglos, la poesía de Novalis, la poética de los hermanos Schlegel y la filosofía de Hegel y de Schelling confundieron irremediablemente el arte y la filosofía –junto a la religión y el derecho, la física y la política– en la misma noche de lo absoluto.

Por perspicaces que puedan mostrarse, estos argumentos nos siguen poniendo, en definitiva, frente a la conclusión un poco estrecha de que los hombres se llenan la cabeza de ilusiones en virtud de la tendencia humana a la ilusión, y, en particular, de la afición de los poetas por las palabras sonoras y de los metafísicos por las ideas trascendentes. Tal vez sea más interesante intentar saber por qué a los hombres y a tal o cual clase de hombres, en tal o cual momento, "se les ponen en la

[11] Para un desarrollo de los diversos argumentos que aquí se sintetizan, se puede remitir principalmente a los análisis críticos llevados a cabo por Tzvetan Todorov (*Critique de la critique: un roman d'apprentissage*, París, Editions du Seuil, 1984) y Jean-Marie Schaeffer (*L'Art de l'âge moderne*, París, Gallimard, 1992) o, en una perspectiva muy distinta, a los análisis de Henri Meschonnic (*Poésie sans réponse. Pour la poétique V*, París, Gallimard, 1978).

cabeza" esas "ilusiones". Más aún, hay que interrogarse sobre la operación misma que separa lo positivo de lo ilusorio y sobre lo que ella presupone. No podemos dejar de sorprendernos entonces ante la exacta coincidencia entre el momento en que concluye el simple deslizamiento de sentido de la palabra "literatura" y ese otro momento en el que se elaboran estas especulaciones filosófico-poéticas que sostendrán, hasta nuestros días, la pretensión de la literatura de ser un ejercicio inédito y radical del pensamiento y el lenguaje, cuando no incluso una tarea y un sacerdocio sociales. A menos que caigamos en la paranoia actualmente difundida según la cual, entre las últimas décadas del siglo XVIII y las primeras del XIX, la complicidad de los revolucionarios franceses y los soñadores alemanes trastornó cuanto existía de razonable, engendrando dos siglos de locura teórica y política, debemos buscar de manera un poco más precisa lo que vincula el deslizamiento tranquilo de un nombre con la instalación de ese decorado teórico que permite identificar la teoría de la literatura con una teoría del lenguaje y su ejercicio con la producción de un silencio. Es necesario ver lo que vuelve composibles la revolución silenciosa que cambia el sentido de una palabra, las absolutizaciones conceptuales del lenguaje, el arte y la literatura que vienen a injertarse en ella *y* las teorías que oponen la una a las otras. La literatura, como modo histórico de visibilidad de las obras del arte de escribir, es el sistema de dicha composibilidad.

Así se definen el objeto y el orden del presente libro. Buscará analizar, en primer lugar, la naturaleza y las modalidades del cambio de paradigma que destruye el sistema normativo de las Bellas Letras y comprender, a partir de ellas, por qué la misma revolución puede pasar desapercibida o ser absolutizada. Encontrará las razones en el carácter particular de esta revolución, que no cambia las normas de la poética representativa en beneficio de otras normas, sino de otra interpretación del hecho poético. Esta nueva interpretación puede entonces

superponerse simplemente a la existencia de las obras como otra idea de lo que ellas hacen y de lo que significan. Pero inversamente, puede ligar por principio el acto de escribir a la realización de la idea nueva de lo que es escribir y definir la exigencia de un arte nuevo.

En un segundo momento, nos preguntaremos por la coherencia misma del nuevo paradigma. La "literatura" emancipada tiene dos grandes principios. A las normas de la poética representativa opone la indiferencia de la forma con respecto a su contenido. A la idea de la poesía-ficción opone la de la poesía como modo propio del lenguaje. ¿Son composibles los dos principios? Es cierto que ambos oponen a la vieja *mimesis* de la palabra en acto un arte específico de la escritura. Pero entonces es el concepto de escritura el que se desdobla: puede ser palabra huérfana de todo cuerpo capaz de conducirla o atestiguarla; puede ser, por el contrario, jeroglífico que lleva la idea de escritura en su propio cuerpo. Y la contradicción de la literatura bien podría ser la tensión entre estas dos escrituras.

Se tratará entonces de mostrar las formas de esta tensión en tres autores cuyos nombres simbolizan habitualmente la absolutización de la literatura: Flaubert, Mallarmé y Proust[12]. La tentativa del "libro sobre nada" de Flaubert, el proyecto mallarmeano de una escritura propia de la Idea, la novela proustiana de la formación del novelista descubren las contradicciones de la literatura. Pero muestran también su carácter necesario y productivo. Los callejones sin salida de la absolutización literaria no provienen de una contradicción

[12] Tres autores franceses, entonces: este libro carece de toda vocación enciclopédica. Tampoco aspira a analizar la especificidad francesa en la elaboración de las normas de las Bellas Letras o de los ideales de la literatura. Pone simplemente una serie de hipótesis a prueba de un universo de referencia y una secuencia histórica lo suficientemente homogéneos.

que volvería inconsistente la idea de la literatura. Sobrevienen, por el contrario, allí donde la literatura quiere afirmar su coherencia. Al estudiar las formas de expresión teóricas y las modalidades de realización prácticas de esta paradoja, se podrá salir tal vez del dilema entre relativismo y absolutismo, oponer a la sabiduría convencional del relativismo el escepticismo en acto de un arte capaz de jugar con su propia idea y convertir en obra su contradicción.

Primera parte

De la poética restringida a la poética generalizada

1. De la representación a la expresión

Retomemos entonces la muralla de piedra y el refugio de silencio para constatar en primer lugar lo siguiente: Blanchot no inventó las metáforas que utiliza para elogiar la pureza de la experiencia literaria, ni estas se limitan únicamente a valorarla. Las mismas metáforas sirven para denunciar su perversión inherente. Estructuran así la argumentación de Sartre, que desdeña fascinado a Flaubert y a Mallarmé. Sartre denuncia interminablemente la pasión de Flaubert por los poemas en lenguas muertas, "palabras de piedra que caen de los labios de las estatuas", o la "columna de silencio" del poema mallarmeano "que florece solitario en un jardín oculto". A una literatura de la palabra expositiva, en la que el verbo es un intermediario entre autor y lector, opone una literatura en la que el medio se vuelve fin, en la que la palabra deja de ser el acto de un sujeto para transformarse en soliloquio mudo: "El lenguaje está presente cuando se lo habla; si no, está muerto y las palabras, prendidas con alfileres en los diccionarios. Estos poemas que nadie habla y que pueden pasar por un ramo de flores elegidas por la manera en que combinan sus colores o para acompañar una colección de piedras preciosas, son silencio

sin lugar a duda"[13]. Puede pensarse que Sartre le está respondiendo a Blanchot y que lógicamente entonces utiliza su vocabulario. Pero la crítica de la "petrificación" literaria tiene a su vez una historia mucho más antigua. Al denunciar, en nombre de una perspectiva política revolucionaria, el sacrificio de la palabra y la acción humanas al prestigio de un lenguaje petrificado, Sartre retoma paradójicamente la acusación que los tradicionalistas literarios o políticos del siglo XIX habían hecho incansablemente a cada generación de innovadores literarios. Habían opuesto, en efecto, el primado de la palabra viva, de la palabra en acción, tanto a las imágenes del "romanticismo" de Hugo como a las descripciones del "realismo" de Flaubert o a los arabescos del "simbolismo" de Mallarmé. En *¿Qué es la literatura?*, Sartre opone la poesía que se sirve de las palabras de manera intransitiva, como el pintor de los colores, a la literatura que se sirve de ellas para mostrar y demostrar. Pero esta oposición de un arte que pinta y un arte que demuestra ya era un leitmotiv de los críticos del siglo XIX. Fue el argumento de Charles de Rémusat contra Hugo, argumento que denunciaba esa literatura "que, aislándose de las causas que debe defender, deja de ser el instrumento de una idea fecunda, [...] para convertirse en un arte independiente de todo lo que tendría para expresar, una potencia particular, *sui generis*, que ya no busca su vida, su fin y su gloria más que en ella misma". Fue el argumento de Barbey d'Aurevilly contra Flaubert: el realista "no quiere más que libros pintados" y rechaza "todo libro que se proponga probar algo". Fue, por último, la gran denuncia de Léon Bloy contra la "idolatría literaria" que sacrifica el Verbo al culto

[13] Jean-Paul Sartre, *Mallarmé. La lucidité et sa face d'ombre*, París, Gallimard, 1986, p. 157.

de la frase[14]. Para entender esta denuncia recurrente de la "petrificación" literaria y sus metamorfosis, hay que cruzar la cómoda barrera que Sartre estableció entre la ingenuidad panteísta de los tiempos románticos en que "las bestias hablaban" y "los libros escribían siguiendo el dictado de Dios", y el desencanto de los estetas desengañados propio del post cuarenta y ocho. Hay que tomar este tema en su origen, en el momento mismo en que se afirma la potencia de palabra inmanente a todo ser vivo, y la potencia de vida inmanente a toda piedra.

Empecemos entonces por el principio, es decir por la batalla del "romanticismo". Lo que hace que los partidarios de Voltaire o de La Harpe se alcen contra Hugo no son fundamentalmente encabalgamientos como "la escalera/secreta" de *Hernani* ni el "bonete rojo" que le puso al viejo diccionario. Es la identificación de la potencia del poema con la de un lenguaje de piedra. Una prueba de ello es el análisis penetrante que Gustave Planche hace de una obra que emblematiza mucho mejor que *Hernani* el escándalo de la nueva escuela: *Notre-Dame de Paris*: "En esta obra tan singular, tan monstruosa, el hombre y la piedra se confunden y no forman más que un solo y mismo cuerpo. El hombre que está bajo la ojiva no es más que el musgo en la pared o el liquen en el roble. En la pluma de Hugo la piedra se anima y parece obedecer a todas las pasiones humanas. La imaginación, deslumbrada por unos instantes, cree asistir a una ampliación del campo del pensamiento, a una invasión de la materia por parte de la vida inteligente. Pero, rápidamente desengañada, se da cuenta de que

[14] Charles de Rémusat, *Passé et présent*, París, 1847, citado por Armand de Pontmartin, *Nouvelles causeries du samedi*, París, 1859, p. 4. Jules Barbey d'Aurevilly, *Les Œuvres et les Hommes*, Genève, 1968, t. XVIII, p. 101; Léon Bloy, *Belluaires et porchers*, París, 1905, pp. 96-97.

la materia sigue siendo lo que era y el hombre se ha petrificado. Las sierpes y las salamandras esculpidas en el flanco de las catedrales se han quedado inmóviles y la sangre que corría en las venas del hombre se ha helado de golpe; la respiración se ha detenido, el ojo ya no ve, el actor ha bajado hasta la piedra sin elevarla hasta él"[15].

La "petrificación" de la que nos habla aquí el crítico de Hugo no remite a una postura del escritor que instauraría el silencio de su palabra. Representa exactamente la oposición entre una poética y otra, oposición por la cual la novedad romántica no solo rompe claramente con las reglas formales de las Bellas Letras sino con su espíritu mismo. Lo que opone a estas dos poéticas no es solo una concepción diferente de la relación entre pensamiento y materia que constituye al poema sino también del lenguaje que es el lugar de esa relación. Si nos remitimos a los términos clásicos de la poética –la *inventio* que hace a la elección del tema, la *dispositio* que organiza sus partes y la *elocutio* que ornamenta convenientemente el discurso–, la nueva poética, que triunfa con la novela de Hugo, puede caracterizarse como el cambio profundo del sistema que las ordenaba y las jerarquizaba. La *inventio* clásica definía el poema, en términos de Aristóteles, como un ordenamiento de acciones, una representación de hombres que actúan. Y hay que ver efectivamente lo que implica el extraño procedimiento de poner la catedral en lugar de este ordenamiento de acciones humanas. Evidentemente, *Notre-Dame de Paris* cuenta también una historia, anuda y desanuda el destino de sus personajes. Pero el título del libro no se convierte por ello en una mera indicación del lugar y el tiempo en que transcurre la historia. Define estas aventuras como una encarnación más de

[15] Gustave Planche, "Poètes et romanciers modernes de la France. M. Victor Hugo", *Revue des Deux Mondes,* 1938, t. I, p. 757.

lo que la catedral misma expresa, en la repartición de sus volúmenes, en la iconografía o el modelo de sus esculturas. Pone en escena a sus personajes como figuras salidas de la piedra y del sentido que ella encarna. Y para eso su frase anima la piedra, la hace hablar y actuar. Es decir que la *elocutio*, que antes obedecía a la *inventio*, atribuyendo a los personajes de la acción la expresión que convenía a su carácter y circunstancias, se emancipa de su tutela gracias al poder de palabra que se le otorga al nuevo objeto del poema. La *elocutio* ocupa el lugar de la *inventio*, que hasta el momento la gobernaba. Ahora bien, esta omnipotencia del lenguaje también es, nos dice Planche, una inversión de su jerarquía interna: ahora es la "parte material" del lenguaje –las palabras con su poder sonoro y gráfico– la que ocupa el lugar de la "parte intelectual": la sintaxis que las subordina a la expresión del pensamiento y al orden lógico de una acción.

El análisis de Planche nos permite entender lo que está en juego en esta "petrificación" de Hugo, es decir, el derrumbe de un sistema poético. Y nos permite reconstituir el sistema así derrumbado, el sistema de la representación, tal como lo habían instituido los tratados de Batteux, Marmontel o La Harpe un siglo antes, o tal como inspiraban los comentarios de Voltaire sobre Corneille. Este sistema de representación se basaba menos, en efecto, en reglas formales que en cierto espíritu, cierta idea de las relaciones entre la palabra y la acción. Cuatro grandes principios animaban la poética de la representación. El primero, planteado en el primer capítulo de la *Poética* de Aristóteles, es el principio de ficción. Lo que hace la esencia de un poema no es el uso de una regularidad métrica, más o menos armoniosa, es el hecho de que se trata de una imitación, una representación de acciones. En otras palabras, el poema no puede definirse como un modo del lenguaje. Un poema es una historia y su valor o su ausencia de valor se basan en la concepción de esa historia. Es lo que

funda la generalidad de la *poética* como norma de las artes en general. Si la poesía y la pintura pueden ser comparadas entre sí, no es porque la pintura sea un lenguaje y los colores del pintor, asimilables a las palabras del poeta. Es porque una y otra cuentan una historia, que remite a normas fundamentales comunes de la *inventio* y la *dispositio*. Este primado del "ordenamiento de las acciones" que define la fábula explica también el descuido del crítico o del traductor por la forma lingüística de la obra, la licencia que se toma, ya sea al traducir versos en prosa o al hacerlo en versos conformes a la poesía de su propia nación y su época. La Harpe se indigna con La Motte quien, para mostrar que la métrica no era más que un obstáculo a la comunicación de las ideas y los sentimientos, había traducido en prosa el primer acto de *Mitrídates*. No obstante, uno de los ejercicios que frecuentemente se proponía a los alumnos para formar su estilo era y lo sería durante mucho tiempo, incluso hasta el siglo XIX, trasponer en prosa fábulas escritas en verso. Es ante todo la consistencia de una idea ficcionalizada lo que hace el poema.

El principio de ficción presenta un segundo aspecto. Presupone un espacio-tiempo específico en el que la ficción se propone y se aprecia como tal. Esto parece evidente. Aristóteles no necesita escribirlo y es una obviedad en la época de las Bellas Letras. Un héroe de ficción ya ha mostrado sin embargo la fragilidad de esta repartición: Don Quijote, al quebrar las marionetas de Maese Pedro, al negarse a reconocer un espacio-tiempo específico en el que se aparenta creer en las historias en las cuales ya no se cree. Ahora bien, Don Quijote no es solamente el héroe de la caballería difunta y de la imaginación trastornada. También es el héroe de la forma novelesca, el de un modo de la ficción que pone en riesgo su estatuto. Es verdad que esas confrontaciones entre héroes de novela y exhibidores de marionetas pertenecen a un mundo que ignora el orden de las Bellas Letras. Pero no por casualidad la literatura nueva hará de Don Quijote su héroe.

El segundo principio es el de genericidad. No es suficiente que la ficción se anuncie como tal. También tiene que ser conforme a un género. Ahora bien, lo que define a un género no es un conjunto de reglas formales, es la naturaleza de lo que se representa, de lo que constituye el objeto de la ficción. Fue Aristóteles una vez más quien planteó este principio en los primeros libros de la *Poética*: el género de un poema –epopeya o sátira, tragedia o comedia– está ligado en primer lugar a la naturaleza de lo que representa. Ahora bien, existen esencialmente dos tipos de gente y acciones que se imitan: los grandes y los pequeños; dos clases de gente que imitan: los espíritus nobles y los comunes; dos maneras de imitar: una que ensalza el objeto imitado, otra que lo rebaja. Los imitadores de espíritu noble eligen representar acciones admirables, personajes grandes, héroes y dioses, y eligen representarlos con el más alto grado de perfección formal que se les pueda acordar; se convierten en poetas épicos o trágicos. Los imitadores de menor virtud eligen tratar las pequeñas historias de gente de poca importancia o reprobar los vicios de los seres mediocres; se convierten en poetas cómicos o satíricos.

Una ficción pertenece a un género. Un género se define por el tema representado. El tema ocupa un lugar en una escala de valores que define la jerarquía de los géneros. El tema representado relaciona al género con una de las modalidades fundamentales del discurso: el elogio o la reprobación. No hay sistema genérico sin jerarquía de los géneros. Determinado por el tema representado, el género define modos específicos de su representación. El principio de genericidad implica entonces un tercer principio, que llamaremos principio de decoro. El que ha elegido representar dioses en vez de burgueses, reyes en vez de pastores, y ha elegido un género de ficción adecuado, tiene que prestar a sus personajes acciones y discursos apropiados a su naturaleza, y por consiguiente al género de su poema. El principio de decoro se

adecua así exactamente al principio de sumisión de la *elocutio* a la ficción inventada. "Lo que marca el tono del discurso es el estado y la situación del que habla"[16]. Sobre este punto, más que sobre las célebres "tres unidades" o la por demás famosa *catarsis*, construyó su poética y basó sus criterios la época clásica en Francia. El problema no es el de la obediencia a las reglas, sino el del discernimiento de los modos de decoro. La finalidad de la ficción es gustar. En esto coincide Voltaire con Corneille, que a su vez coincidía con Aristóteles. Pero precisamente porque tiene que gustarles a los hombres de bien la ficción tiene que respetar aquel principio que la acredita y la vuelve susceptible de gustar, es decir el principio de decoro. Los *Comentarios sobre Corneille* de Voltaire son una minuciosa aplicación de este principio a todos los personajes y situaciones, a todas sus acciones y a todos sus discursos. El mal nunca es algo distinto de la falta de decoro. Así el tema mismo de *Teodoro* es vicioso, porque no hay "nada trágico en esta intriga; es un joven que no acepta la mujer que se le ofrece, y que quiere a otra que no lo quiere; verdadero tema de comedia, e incluso tema trivial". Los generales y las princesas de *Surena* "hablan de amor como los burgueses de París". En *Pulqueria*, los versos en que Martian confiesa su amor son propios de "un viejo pastor más que de un viejo capitán". En cuanto a Pulqueria, se expresa "como una graciosa de comedia" o bien simplemente como un hombre de letras. "¿Qué princesa empezaría alguna vez diciendo que el amor languidece en los favores y muere en los placeres?". Y, por otra parte, "no le sienta bien a una princesa decir que está enamorada"[17]. Una princesa no es, en efecto, una pastora. No nos equivoquemos sobre esta falta

[16] Batteux, ob. cit., p. 32.

[17] Voltaire, *Commentaires sur Corneille,* in *The Complete Works,* Cambridge, 1975, t. 55, pp. 465, 976, 964, 965 y 731.

de decoro. Voltaire conoce lo suficiente su realidad como para saber que una princesa, enamorada o no, habla en lo esencial como una burguesa, cuando no como una pastora. Quiere decirnos que una princesa de tragedia no debe declarar de ese modo su amor, que no debe hablar como una pastora de égloga, a menos que se quiera transformar en comedia una tragedia. Y Batteux, cuando recomienda hacer hablar a los dioses "como hablan realmente", es bastante consciente, a pesar de todo, de que nuestra experiencia práctica en la materia es más bien limitada. El problema es hacerlos hablar "como deben hablar cuando se les supone el más alto grado de perfección que les corresponde"[18]. No se trata de color local o de reproducción fiel, sino de verosimilitud ficcional. Y en ella se superponen cuatro criterios de decoro: primero, la conformidad a la naturaleza de las pasiones humanas en general; luego la conformidad a los caracteres y a las costumbres de determinado pueblo o determinado personaje, tales como nos los hacen conocer los buenos autores; luego el acuerdo con la decencia y el gusto que convienen a nuestras costumbres; por último, la conformidad de las acciones y de las palabras con la lógica misma de las acciones y de los caracteres propios a un género. La perfección del sistema representativo no es la de las reglas de los gramáticos. Es la del genio que reúne en uno solo estos cuatro criterios de decoro –natural, histórico, moral y convencional–, que los ordena en función de aquel que debe dominar en un caso preciso. Por eso, por ejemplo, Racine tiene razón, contra los doctos, al mostrarnos en *Británico* a un emperador, Nerón, que se esconde para sorprender una conversación de enamorados. No conviene a un emperador, ni, por consiguiente, a la tragedia, dicen estos. Estamos ante situaciones y personajes de comedia. Pero es que no

[18] Batteux, ob. cit., p. 33.

han leído a Tácito, y no sienten en consecuencia que este tipo de situación es una pintura fiel de la corte de Nerón, tal como la conocemos a través suyo.

Esto, en efecto, tiene que ser sentido. Y es el placer que se siente lo que comprueba el decoro. Por eso La Harpe puede disculpar a Jimena de la acusación de conducirse como una "hija desnaturalizada" cuando escucha al asesino de su padre hablarle de amor. Porque la naturaleza y lo antinatural se verifican en el teatro, aunque más no sea *a contrario*: "Pido una vez más perdón a la Academia; pero me ha sido bien demostrado que una hija desnaturalizada no sería tolerable en el teatro, muy lejos de producir el efecto que produce Jimena. Esas son faltas que no se perdonan nunca, porque se juzgan con el corazón, y porque no es posible que los hombres reunidos reciban una impresión opuesta a la naturaleza"[19]. Sin duda el acento rousseauniano de la fórmula permite fechar el argumento en el período de entusiasmo revolucionario del autor. No hace más que actualizar, para uso del pueblo revolucionario, un principio de verificación que Voltaire, maestro de La Harpe, reservaba a los entendidos. El principio de decoro define una relación del autor con su tema cuyo resultado solo el espectador –cierto tipo de espectador– es capaz de evaluar. El decoro se siente. Los "literatos" de la academia o de los periódicos no lo sienten. Corneille o Racine, sí. No por su conocimiento de las reglas del arte, sino por el parentesco que tienen con sus personajes, o más exactamente con lo que estos deben ser. ¿En qué consiste ese parentesco? En que son como ellos, contrariamente a los literatos, hombres de gloria, hombres de la palabra bella y de la palabra activa. Esto supone también que sus espectadores naturales no son hombres que miran, sino hombres que actúan

[19] La Harpe, ob. cit., t. 1, p. 476.

y actúan a través de la palabra. Los primeros espectadores de Corneille, nos dice Voltaire, fueron Condé o Retz, Molé o Lamoignon; eran generales, predicadores, magistrados que venían a instruirse para hablar dignamente y no ese público de espectadores actuales, simplemente compuesto de "cierta cantidad de hombres y mujeres jóvenes"[20].

El principio de decoro descansa así en una armonía entre tres personajes: el autor, el personaje representado y el espectador que asiste a la representación. El público natural del dramaturgo, como el del orador, es un público de gente que "viene a instruirse para hablar", porque la palabra es su asunto propio, ya sea que se trate de dar órdenes o convencer, de exhortar o deliberar, de enseñar o gustar. En ese sentido, los "hombres reunidos" de La Harpe se oponen tanto como los generales, magistrados, príncipes u obispos de Voltaire a la simple reunión de "cierta cantidad de hombres y mujeres jóvenes". Son aptos para convertir el placer experimentado en una prueba del decoro del comportamiento de Jimena y de la obra de Corneille porque son actores de la palabra. El edificio de la representación es una "especie de república en la que cada quien debe figurar según su estado"[21]. Es un edificio jerarquizado en el cual el lenguaje debe someterse a la ficción, el género al tema y el estilo a los personajes y situaciones representados. Una república en la que el primado de la invención del tema sobre la disposición de las partes y lo apropiado de las expresiones, mima el orden de las partes del alma o de la ciudad platónica. Pero esta jerarquía no impone su ley más que en la relación de igualdad del autor, de su personaje y del espectador. Y esta relación misma depende de un cuarto y último principio que llamaré principio de actualidad y que

[20] Voltaire, ob. cit., pp. 830-831.

[21] Batteux, ob. cit., p. 33.

puede definirse así: lo que regula el edificio de la representación es la primacía de la palabra como acto, de la performatividad de palabra. Esta primacía es la que comprueba de modo ejemplar la escena ideal descripta o más bien ficcionalizada por Voltaire: los oradores del tribunal o de la cátedra, los príncipes y generales que se instruyen con el *Cid* en el arte de hablar, pero que también le proporcionan a Corneille el juicio de los hombres de la palabra en acto que permite verificar el acuerdo entre su potencia para representar la palabra activa y la que se relaciona con la estatura de sus personajes.

El sistema de la representación se basa en la equivalencia entre el acto de representar y la afirmación de la palabra como acto. Este cuarto principio no contradice al primero. Este afirmaba que es la ficción lo que hace el poema y no una modalidad particular del lenguaje. El último principio identifica la representación ficcional de acciones con una puesta en escena del acto de habla. No hay contradicción en esto. Pero hay una suerte de doble economía del sistema: la autonomía de la ficción, que no se ocupa más que de representar y gustar, depende de otro orden, se regula a través de otra escena de palabra: una escena "real" en la que no se trata solamente de gustar por medio de historias y discursos, sino de educar espíritus, salvar almas, defender inocentes, aconsejar reyes, exhortar pueblos, arengar soldados, o simplemente sobresalir en la conversación en la que se destacan las mentes agudas. El sistema de la ficción poética depende de un ideal de la palabra eficaz. Y el ideal de la palabra eficaz remite a un arte que es más que un arte, que es una manera de vivir, una manera de tratar los asuntos humanos y divinos: la retórica. Los valores que definen la potencia de la palabra poética son los de la escena oratoria. Esta es la escena suprema a imitación de la cual y con vistas a la cual la poesía despliega sus propias perfecciones. Es lo que nos decía Voltaire en esa evocación de la Francia de Richelieu que aún hoy puede aceptar

el historiador de la retórica clásica: "Nuestro concepto de 'literatura', excesivamente ligado a lo impreso, al texto, deja fuera de su campo lo que el ideal abarcador del orador y de su elocuencia englobaba generosamente: el arte de la arenga, el arte de la conversación, sin contar con la *tacita significatio* del arte del gesto y de las artes plásticas [...]; no es casual que el período 1630-1640 conozca un esplendor semejante en la corte de Francia: espejo de un arte de la vida en sociedad en el cual el arte de hablar es el centro de una retórica general que el arte de escribir y el de pintar son los primeros en reflejar"[22]. Pero esta dependencia de la poesía con respecto a un arte de la palabra que es arte de vivir en sociedad no es propia de un orden monárquico. Tiene sus equivalentes en la época de las asambleas revolucionarias. Y una vez más es el camaleón La Harpe quien nos lo explica: "Pasamos de la poesía a la elocuencia: objetos más serios y más importantes, estudios más severos y razonables reemplazan los juegos de la imaginación y las ilusiones variadas de la más seductora de las artes [...] Al abandonar una por otra, debemos figurarnos que pasamos de las diversiones de la juventud a los trabajos de la edad madura: porque la poesía está hecha para el placer y la elocuencia para las ocupaciones [...]; cuando el sacerdote anuncia desde el púlpito las grandes verdades de la moral [...]; cuando el defensor de la inocencia hace oír su voz en los tribunales; cuando el hombre de Estado delibera en los consejos sobre el destino de los pueblos; cuando el ciudadano defiende en las asambleas legislativas la causa de la libertad [...], la elocuencia ya no es entonces solamente un arte, es un ministerio augusto, consagrado por la veneración de todos los ciudadanos [...]"[23].

[22] Marc Fumaroli, ob. cit., p. 30.

[23] La Harpe, ob. cit., t. I, p. 198.

El estilo más elevado que la tradición distingue, el estilo sublime, encuentra su lugar esencial en esta palabra oratoria. Al releer al seudo Longino y al reinterpretar el concepto de lo sublime, nuestra época suele asociar sus metáforas de la tempestad, la lava y las olas desatadas con la crisis moderna del relato y de la representación. Pero el sistema de la representación, de los géneros y del decoro siempre reconoció a Longino y vio en lo "sublime" su garantía suprema. Y más que Homero o Platón, con quienes se lo asocia, el héroe de la palabra sublime es Demóstenes.

Primado de la ficción; genericidad de la representación, definida y jerarquizada según el tema representado; decoro de los medios de la representación; ideal de la palabra en acto. Estos cuatro principios definen el orden "republicano" del sistema de la representación. Esta república platónica en que la parte intelectual del arte (invención del tema) gobierna su parte material (el decoro de las palabras y de las imágenes) puede adaptarse igualmente bien al orden jerárquico de la monarquía que al orden igualitario de los oradores republicanos. Lo que explica la constante complicidad de los pelucones académicos y los republicanos radicales que, en el siglo XIX, protegen este sistema contra el asalto de los literatos innovadores, un acuerdo que va a simbolizar, por ejemplo, tanto para Hugo como para Mallarmé, el nombre de Ponsard, el muy republicano autor de tragedias a la antigua. También resume la percepción de este acuerdo la reacción de Gustave Planche frente al monstruoso poema *Notre-Dame de Paris*, ese poema en prosa dedicado a la piedra, que solo la humaniza a costa de petrificar la palabra humana. Esta invención monstruosa emblematiza la destrucción del sistema en el que el poema era una fábula bien construida que nos presentaba hombres en acción que explicitaban su conducta a través de bellos discursos, que correspondían al mismo tiempo a su estado, a los datos de la acción y al placer de los hombres de gusto. El argumento de

Planche muestra el nudo del escándalo: la inversión del alma y el cuerpo ligada al desequilibrio entre las partes del alma, la potencia material de las palabras en lugar de la potencia intelectual de las ideas. Pero es toda una cosmología poética la que se invierte profundamente. La poesía representativa estaba hecha de historias que se ajustaban a principios de encadenamiento, caracteres que se ajustaban a principios de verosimilitud y discursos que se ajustaban a principios de decoro. La nueva poesía, la poesía expresiva, está hecha de frases y de imágenes, de frases-imágenes que valen por sí mismas como manifestaciones de poeticidad, que reivindican para la poesía una relación inmediata de expresión, semejante a la que se plantea entre la imagen esculpida en un capitel, la unidad arquitectural de la catedral y el principio unificador de la fe divina y colectiva.

Este cambio de cosmología puede traducirse estrictamente como la inversión de cada uno de los cuatro principios que estructuraban el sistema representativo. Al primado de la ficción se opone el primado del lenguaje. A su distribución en géneros se opone el principio antigenérico de la igualdad de todos los temas representados. Al principio de decoro se opone la indiferencia del estilo con respecto al tema representado. Al ideal de la palabra en acto se opone el modelo de la escritura. Son estos cuatro principios los que definen la nueva poética. Queda por ver si la inversión sistemática de los cuatro principios de coherencia define una coherencia simétrica. Digámoslo por anticipado: el problema radica en saber cómo resultan compatibles entre sí la afirmación de la poesía como modo del lenguaje y el principio de indiferencia. La historia de "la literatura" será la prueba una y otra vez realizada de esta incompatibilidad problemática. Lo que equivale a decir que si la noción de literatura pudo ser sacralizada por unos y declarada vacía por los otros, es porque, *stricto sensu*, es el nombre de una poética contradictoria.

Partamos de lo que constituye el nudo del problema, es decir, la decadencia del principio de genericidad. Esta afirmación, no cabe duda, se presta a discusión: entre las grandes ambiciones de los hermanos Schlegel figuraba la reconstitución de un sistema de géneros que se había vuelto obsoleto. Y más de un teórico considera hoy en día que también tenemos nuestros géneros, solo que diferentes de los de la edad clásica[24]. Ya no escribimos tragedias, epopeyas o pastorales, pero tenemos novelas y cuentos, relatos y ensayos. Sin embargo se ve bien lo que vuelve problemáticas estas distinciones y lo que volvió vano el proyecto de los hermanos Schlegel. Un género no es un género si el tema no lo gobierna. El género bajo el cual se presenta *Notre-Dame de Paris* es la novela. Pero se trata de un falso género, un género no genérico que, desde su nacimiento en la Antigüedad, no ha dejado de viajar de los templos sagrados y las cortes de los príncipes a las moradas de los mercaderes, a los garitos o a los lupanares, y que se ha prestado, en sus figuras modernas, a las hazañas y a los amores de los señores tanto como a las tribulaciones de los escolares o de las cortesanas, de los comediantes o de los burgueses. La novela es el género de lo que no tiene género: ni siquiera un género bajo como la comedia, a la cual se la querría asimilar, ya que la comedia toma de los temas vulgares los tipos de situación y las formas de expresión que le convienen. La novela está desprovista de todo principio de adecuación. Lo que quiere decir también que está desprovista de una naturaleza ficcional dada. Esto es lo que funda, como hemos visto, la "locura" de Don Quijote, es decir la ruptura que marca con el requisito de una escena propia de la ficción. Es precisamente la anarquía de este no-género lo

[24] Cf. J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, París, Editions du Seuil, 1989.

que Flaubert eleva al rango de "axioma" capaz de expresar "el punto de vista del Arte puro" al afirmar que no hay "temas bellos o feos" e incluso "que no hay ningún tema, ya que el estilo es por sí mismo una manera absoluta de ver las cosas"[25]. Y, por supuesto, si "Yvetot equivale a Constantinopla" y si los adulterios de la hija de un campesino normando son tan interesantes como los amores de una princesa cartaginesa y son apropiados a la misma forma, de ello se deduce también que ningún modo expresivo específico es más conveniente para una que para la otra. El estilo ya no es entonces lo que había sido hasta ese momento: la elección de los modos de expresión que convenían a diferentes personajes en tal o cual situación y de los ornamentos propios del género. Se convierte en el principio mismo del arte.

Queda por saber sin embargo lo que esto quiere decir. Una *doxa* perezosa ve únicamente en ello la afirmación del virtuosismo individual del escritor que transforma cualquier materia vil en oro literario –y en un oro tanto más puro cuanto que la materia es vil–, que plantea su carácter aristocrático en lugar de las jerarquías de la representación y lo sublime, para terminar en sacerdocio nuevo del arte. La muralla, el desierto y lo sagrado no se dejan pensar tan fácilmente. La identificación del "estilo" con la potencia misma de la obra no es un punto de vista de esteta, sino la culminación de un proceso complejo de transformación de la forma y de la materia poéticas. Presupone, a riesgo de borrar sus marcas, una historia más que secular de encuentros entre el poema, la piedra, el pueblo y las Escrituras. A través de esta larga historia se impuso esta idea cuyo rechazo fundaba toda la poética de la representación: el poema es un modo

[25] Flaubert, carta a Louise Colet, 16 de enero de 1852, *Correspondance*, París, Gallimard, 1980, t. II, p. 31.

del lenguaje, tiene como esencia la esencia misma del lenguaje. Pero también a través suyo se manifestó la contradicción interna del nuevo sistema poético, una contradicción de la cual la literatura es la cancelación interminable.

2. Del libro de piedra al libro de Vida

Antes de la muralla y el desierto sagrado está la catedral. Antes del "libro sobre nada" de Flaubert, y para que ese libro sea concebible, está el libro monstruoso, el "libro de piedra" de Hugo. Indudablemente el texto de Planche es "metafórico". Hugo crea la novela de una catedral, pero escribe en la materia de las palabras, no de la piedra. La metáfora, sin embargo, no es solamente una manera figurada de decir que el libro de Hugo subordina la acción a la descripción, el discurso a las imágenes y la sintaxis a las palabras. Ratifica de un modo polémico un nuevo principio de traducción de las artes entre sí. Nos recuerda asimismo que la poesía consiste en dos cosas: es por un lado un arte particular pero también ese principio de coherencia del sistema de las artes, de la convertibilidad de sus formas.

La poética de la representación unificaba el sistema de las Bellas Artes en virtud de un doble principio. El primero era el de la identidad mimética, expresado en el *ut pictura poesis*. La poesía y la pintura podían ser convertibles entre sí en la medida en que eran historias. Y también en función de este criterio debían ser apreciadas la música y la danza para merecer el nombre de artes. Es cierto que el principio desarrollado por Batteux había encontrado rápidamente sus límites. Diderot había explorado a su propio riesgo los límites de la traducción

entre la escena pictórica y la escena teatral. Burke había mostrado que la potencia de las "imágenes" de Milton radicaba paradójicamente en que no mostraban nada. El *Laocoonte* de Lessing había proclamado la decadencia de este principio: el rostro de piedra que el escultor le había dado al héroe de Virgilio no era capaz de traducir su poesía, como no fuera convirtiendo lo terrible en grotesco. Pero esto no implica el declive del principio de una traducibilidad de las artes aunque este se vea obligado a desplazarse de la concordancia problemática de las formas de la imitación hacia la equivalencia de los modos de la expresión.

El segundo principio era el modelo de la coherencia orgánica. Fueran cuales fuesen la materia y la forma de la imitación, la obra era "algo vivo y bello", un conjunto de partes ajustadas para converger en un fin único. Este principio identificaba el dinamismo de la vida con el rigor de la proporción arquitectónica. El ideal mismo que unifica la proporción bella y la unidad orgánica había sido víctima de la crítica de Burke. Pero no existe poética sin esta idea de traducibilidad de las artes y la nueva poética sigue haciendo el esfuerzo de pensar esta traducibilidad: no ya para imponer a las otras artes el modelo de la ficción representativa, sino por el contrario para tomar prestada de ellas un principio sustitutivo de poeticidad, un principio capaz de liberar la especificidad literaria del modelo representativo. Mallarmé y Proust van a ilustrar ejemplarmente este camino singular en el que la poesía intenta arrebatar a la música, la pintura o la danza esa fórmula susceptible de ser "repatriada" a la literatura para volver a fundar así el privilegio poético, aunque tenga que dotar a estas artes de ese principio: "metáfora" pictórica de Elstir o "conversación" de la sonata de Vinteuil. El principio de estos juegos complejos está claro, en todo caso: se trata de pensar, en adelante, la correspondencia entre las artes no como equivalencia entre maneras de

tratar una historia sino como analogía entre formas de lenguaje. Si Gustave Planche puede volver contra Hugo la metáfora de la piedra que habla, es porque esta es más que una metáfora, o bien porque en adelante la metáfora es más que una "figura" destinada a ornamentar oportunamente el discurso: como analogía de los lenguajes, constituye el principio mismo de la poeticidad.

La novela del innovador Hugo y el discurso de su retrógrado crítico se vuelven composibles a partir de esta base: ambos presuponen la analogía entre el monumento del libro y el poema de piedra como analogía entre dos obras de lenguaje. La catedral no es un modelo arquitectónico aquí, es un modelo escriturario. Lo que quiere decir dos cosas. Si la obra es una catedral es, en una primera acepción, porque se trata del monumento de un arte que no está gobernado por el principio mimético. Como la catedral, la novela nueva no se deja comparar con nada que sea exterior a ella misma, no remite a ningún sistema de decoro representativo que convenga a un tema. Construye con la materia de las palabras un monumento del cual solo cabe apreciar la amplitud de las proporciones y la profusión de las figuras. La metáfora arquitectónica puede pasar a ser metáfora lingüística para expresar que la obra es en primer lugar realización de una potencia singular de creación. Se asemeja a una lengua particular tallada en el material de la lengua común. Es lo que dice otro redactor de la *Revue des Deux Mondes*: "Las páginas escritas por Hugo, sus perfecciones e imperfecciones, no pueden haber sido escritas más que por él. Unas veces es un pensamiento tan potente que parece pronto a hacer estallar la frase que lo encierra; otras veces una imagen tan pintoresca que el pintor no podría reproducirla tal como el poeta la ha concebido; algunas veces aun, una lengua tan extraña que para escribirla parece que el autor ha utilizado las letras desconocidas de un idioma

primitivo y que la combinación misma de las letras de ese alfabeto no fuera posible en ningún otro"[26].

La catedral de palabras es obra única y manifiesta una potencia del genio que supera la tarea tradicional que se le asignaba en el análisis de Batteux: "ver con justeza" el objeto que se quiere representar. La catedral de palabras ya es "libro sobre nada", firma de un individuo en tanto que individuo[27]. Pero al expresar la exclusiva potencia individual del genio, el libro incomparable se vuelve semejante a aquello que solo expresa a su vez la exclusiva potencia anónima de sus creadores, el genio único de un alma común, la catedral de piedra. Se puede reconocer una semejanza entre el genio desligado del creador y el genio anónimo que ha edificado el poema colectivo, la plegaria colectiva de la catedral. El poeta es capaz de construir, en una catedral de palabras, la novela de la catedral de piedra porque esta misma ya es un libro. Es lo que observa el viajero Hugo, cuando descubre en la noche el tímpano de la catedral de Colonia: "Una luz que apareció en una ventana vecina iluminó por un instante bajo los dovelajes una multitud de exquisitas estatuillas sentadas, ángeles y santos leyendo en un gran libro abierto sobre sus rodillas, o hablando y predicando con sus dedos en alto. Así, unos estudian, otros enseñan. Un admirable prólogo para una iglesia que no es más que el Verbo hecho mármol, bronce y piedra"[28].

La potencia original del poema se toma de la potencia común donde los poemas tienen origen. La catedral es poema de

[26] C.D., " *Notre-Dame de Paris,* par M. Victor Hugo", *Revue des Deux Mondes,* 1831, t. I, p. 188.

[27] "Llegará el momento, espero, en que solo se pondrá el nombre del autor en la tapa de un libro". (Emile Deschamps, "M. de Balzac", *Revue des Deux Mondes,* 1831, t. IV, pp. 314-315).

[28] Victor Hugo, *Le Rhin,* en *Œuvres complètes,* Club Français du Livre, 1968, t. VI, p. 253.

piedra, identidad entre la obra de un arquitecto y la fe de un pueblo, materialización del contenido de dicha fe: la potencia de encarnación del Verbo. Al principio unificador de la historia, tal como lo expresaba el *ut pictura poesis,* se opone el principio unificador del Verbo como lenguaje de todos los lenguajes, lenguaje que reúne originariamente la potencia de encarnación de cada lenguaje particular. El idioma singular del poeta no sirve más que para expresar la potencia común del Verbo tal y como la vuelve visible la catedral, la potencia divina de la palabra hecha espíritu colectivo de un pueblo; palabra que se olvidaría en la piedra y la libraría a la despreocupación de los constructores-demoledores si una palabra poética no viniera a manifestar nuevamente en el poema de las palabras la potencia poético-religiosa que en ella está inscrita. Entre los lectores y los predicadores del libro de Vida representados en el tímpano de piedra, la catedral como Libro o Verbo encarnado en la piedra, la fe de los constructores de catedrales, la empresa de hacer vivir en una novela figuras carnales análogas a sus figuras esculpidas y las palabras-piedras del libro-catedral, se traza un círculo que imita al que unía antiguamente al poeta dramático a todo un universo de la palabra en acto. Pero este círculo ya no es el de la palabra-acto del orador. Es el de la escritura. Al orador sagrado se opone el santo o el ángel de piedra que expresa mejor que él la potencia del Verbo hecho carne. Al orador profano que exhorta a los hombres reunidos se opone el constructor del poema de piedra que expresa mejor que él la potencia de la comunidad habitada por la palabra. La palabra elocuente será, en adelante, la palabra silenciosa de lo que no habla con el lenguaje de las palabras o de lo que nos hace pronunciar las palabras ya no como instrumentos de un discurso de la persuasión o la seducción sino como símbolos de la potencia del Verbo, de la potencia a través de la cual el Verbo se encarna. El círculo de palabra que vincula el libro del poeta con el

libro del tímpano, y el libro del tímpano con el libro de Vida que ha inspirado al constructor, puede parecer muy cercano al que se trazaba en torno a la escena dramática. Y sin embargo es un paradigma de la palabra viva que ha sustituido a otro: un paradigma de la escritura como palabra viva. Es el que rige en adelante la poesía, el que hace que haya dejado de ser un género de las Bellas Letras, definido por el uso de la ficción, para ser un uso del lenguaje, y un uso que se demuestra de manera ejemplar en la prosa del género sin género que es la novela. La prosa de Hugo es poética porque reproduce, no la escena esculpida en el tímpano de la catedral, sino lo que esta escena expresa –es decir, manifiesta y simboliza al mismo tiempo–, lo que su mutismo, entonces, dice dos veces: la diferencia por la cual la piedra se hace verbo y el verbo, piedra.

Pero para comprender la fórmula que vuelve equivalentes el poema y la piedra, y deducir sus consecuencias, hay que desplegar las diferentes relaciones que encierra: entre la novela y el libro de Vida; entre el libro de Vida y el poema; entre el poema, el pueblo y la piedra. Comencemos entonces por el principio, es decir por la aparente paradoja que liga, en nombre de la poesía, el no-género novelesco al texto sagrado. En 1669 Pierre-Daniel Huet publicó su tratado *Sobre el origen de las novelas.* Huet es ese tipo de "literatos" del que nos habla Voltaire, más apasionado por los versos latinos que intercambia con su amigo Ménage que por las novedades del teatro trágico. Por eso es tanto más significativo verlo interesarse, como su camarada, por la literatura sin reglas de la novela, colaborar discretamente con Madame de La Fayette o escribir para esta última un prefacio más largo que el libro mismo a *La princesa de Montpensier.* Y es aún más significativo ver la relación que establece entre el menoscabado género novelesco, la tradición poética y el Libro sagrado del que pronto se convertirá en sacerdote.

A primera vista, el planteo de Huet parece resumirse en una expansión del dominio poético que permite la inclusión de ese género marginal que es la novela. Para ello se basa por otra parte en una "máxima de Aristóteles", inhallable en el texto de la *Poética* pero seguramente conforme a su doctrina: "El poeta es tanto más poeta por las ficciones que inventa que por los versos que compone". El concepto de *mimesis* es discretamente sustituido por un concepto más amplio, el de fabulación. Ahora bien, la aparente expansión del dominio mimético comienza a subvertir su propio principio en torno precisamente a esta sustitución. Porque la "fabulación" supone dos cosas a la vez: es la percepción confusa y llena de imágenes que los pueblos del Occidente bárbaro se hacen de una verdad que son incapaces de discernir. Pero también es el conjunto de los artificios (fábulas, imágenes o juegos de sonoridades) que los pueblos del Oriente refinado inventaron para transmitir la verdad, para ocultar lo que de ella debía ser ocultado y adornar lo que de ella debía ser transmitido. El dominio de la fabulación es entonces el de la presentación sensible de una verdad no sensible. Y este modo de presentación es al mismo tiempo el arte a través del cual los sabios envolvían con fábulas o disimulaban con jeroglíficos los principios de la teología y de la ciencia y el gesto natural de los pueblos "de espíritu poético y fecundo de invenciones" que solo discurren por medio de figuras y solo se explican por medio de alegorías. Este es el procedimiento que Homero y Herodoto enseñaron a los griegos y el procedimiento con el que Pitágoras o Platón disfrazaron sus filosofías, traducidas por Esopo en fábulas populares que los árabes tomaron de él y transmitieron al Corán. Pero también el de los persas, apasionados por ese "arte de mentir agradablemente" del que dan testimonio aún los titiriteros de la plaza mayor de Ispahán. O aun el de los apólogos chinos o las parábolas filosóficas de los hindúes. Esta manera de escribir oriental es, por último, la de la propia

Santa Escritura, "enteramente mística, enteramente alegórica, enteramente enigmática". Los Salmos, los Proverbios, el Eclesiastés, el Libro de Job son "obras poéticas, llenas de figuras que parecerán audaces y violentas en nuestros escritos pero que son comunes en los de esta nación"; el Cantar de los Cantares es "una obra dramática que toma una forma pastoril, en la que los sentimientos apasionados del esposo y la esposa se expresan en una forma tan tierna y conmovedora que estaríamos encantados si esas expresiones y esas figuras tuvieran algo más de relación con nuestro genio"[29].

Desde *De doctrina cristiana* de San Agustín se ha admitido, por cierto, que el texto sagrado utilice tropos formalmente comparables a los de la poesía profana, lo que Erasmo no había cesado de recordar. Se puede observar, sin embargo, el camino recorrido: este eclesiástico, cortesano y hombre de letras no solo equipara con facilidad la escritura sagrada en su conjunto con los tropos de los poetas sino también con el genio fabulador de los pueblos. La Escritura sagrada es un poema, un poema que expresa el genio humano de la fabulación pero también el genio propio de un pueblo que está lejos de nosotros. Dentro de la misma noción de fabulación se integran entonces las imágenes de los profetas, los enigmas de Salomón, las parábolas de Jesús, las consonancias rebuscadas de los Salmos o de San Agustín, los giros orientales de San Jerónimo, las exégesis de los talmudistas y las explicaciones figuradas de San Pablo. La fábula, la metáfora, la rima y la exégesis son en su conjunto formas de ese poder de fabulación, es decir de presentación figurada de la verdad. Todas ellas componen un mismo lenguaje de la imagen en el cual quedan absorbidas las categorías de la *inventio,* la *dispositio* y la *elocutio* y junto a ellas, la

[29] Pierre-Daniel Huet, *Traite de l'origine des romans,* repr., Genève, Slatkine, 1970, pp. 28-29.

"literatura" de los eruditos. La novela se relaciona con la Escritura sagrada en nombre de una teoría de la poesía que la convierte en una tropología, un lenguaje figurado de la verdad.

La noción de fabulación hace coexistir entonces los contrarios: la vieja concepción dramática de la poesía y una nueva concepción que le otorga una naturaleza esencialmente tropológica. Fue Vico quien, en la *Ciencia nueva* de 1725, rompe el compromiso y proclama el derrumbe de "todo lo que ha sido dicho sobre *el origen de la poesía*" desde Aristóteles a Escalígero. La fórmula "aristotélica" de Huet decía que el poeta es poeta por el uso que hace de las ficciones y no por la utilización de un modo determinado de lenguaje. Pero la noción de la fabulación que empleaba destruía de hecho esa oposición: la ficción y la figura se identificaban en ella. Vico formula entonces esa caída en toda su generalidad: la ficción es figura, es manera de hablar. Pero la figura misma ha dejado de ser una invención del arte, una técnica del lenguaje al servicio de los fines de la persuasión retórica o del placer poético. Es el modo del lenguaje que corresponde a cierto estado de su desarrollo. Y ese estadio del lenguaje también es un estadio del pensamiento. El modo figurado del lenguaje es la expresión de una percepción espontánea de las cosas, la que no distingue aún lo propio y lo figurado, el concepto y la imagen, las cosas y nuestros sentimientos. La poesía no inventa, no es la *tekhné* de un personaje, el artista, que construye una ficción verosímil para complacer a otro personaje llamado espectador, igualmente hábil en el arte de hablar. Es un lenguaje que dice las cosas "como son" para quien se despierta al lenguaje y al pensamiento, como las ve y las dice, como no puede dejar de verlas y decirlas. Es la unión necesaria de una palabra y un pensamiento, de un saber y una ignorancia. Es esa revolución en la idea de poeticidad lo que resume la vertiginosa cascada de sinonimias que abre el capítulo de la lógica poética: "Lógica viene de *lógos*. Esta palabra, en su primera acepción,

en su sentido propio, significa *fábula* (que pasó al italiano como *favella,* lenguaje, discurso); la fábula también se dice *muthos* entre los griegos, de donde los latinos sacaron el término *mutus;* en efecto, en los tiempos mudos, el discurso fue *mental*; también *lógos* significa *idea* y *palabra*"[30].

Sigamos el orden de las implicaciones. La ficción –o lo que es equivalente, la figura– es la manera como el hombre niño, el hombre todavía mudo, concibe el mundo a su semejanza: ve el cielo y designa un Júpiter que habla, como él, un lenguaje de gestos, que dice su voluntad y la ejecuta al mismo tiempo por medio de los signos del trueno y el rayo. Las figuras originarias del arte retórico y poético son los gestos a través de los cuales el hombre designa las cosas. Son las ficciones que construye sobre las cosas, falsas si se les atribuye un valor de representación de lo que es, o verdaderas en la medida que expresan la posición del hombre en medio de lo que lo rodea. La retórica es mitología, la mitología es antropología. Los seres de ficción son los universales de la imaginación que hacen las veces de ideas generales que el hombre todavía no es capaz de abstraer. La fábula es el nacimiento común de la palabra y el pensamiento. Es el estadio primero del pensamiento, tal como puede formularse en una lengua de gestos y sonidos confusos, en una palabra aún equivalente al mutismo. Estos universales de la imaginación a los que se resume la potencia ficcional, pueden ser rigurosamente asimilados a un lenguaje de sordomudos. Estos hablan en efecto de dos maneras: por medio de gestos que dibujan la semejanza de lo que quieren decir y por medio de sonidos confusos que tienden en vano hacia el lenguaje articulado. Del primer lenguaje provienen las imágenes, similitudes y comparaciones de la poesía: los tropos que

[30] Vico, *Principes d'une science nouvelle,* trad. J. Michelet, París, Armand Colin, 1963, pp. 124-125.

no son producto de la invención de los escritores sino "las formas necesarias de las que todas las naciones se han servido en su edad poética para expresar sus pensamientos". Del segundo provienen el canto y el verso, que son anteriores a la prosa: los hombres "*formaron sus primeras lenguas cantando*"[31].

Así, la potencia original de la poesía equivale a la impotencia primera de un pensamiento que no sabe abstraer y un lenguaje que no sabe articular. La poesía es la invención de esos dioses en cuya figura el hombre manifiesta, es decir conoce e ignora al mismo tiempo, su poder de pensamiento y de palabra. Pero evidentemente ese "saber" sobre los falsos dioses en que consisten la poesía y la sabiduría primera de los pueblos es también la manera en que la providencia del verdadero Dios les permite tomar consciencia de sí mismos. Y ese saber no es un saber abstracto. Es la consciencia histórica de un pueblo que se traduce en sus instituciones y monumentos. Los "poetas" también son teólogos y fundadores de pueblos. Los "jeroglíficos" a través de los cuales la providencia divina se manifiesta a los hombres y les proporciona el conocimiento de sí mismos no son signos enigmáticos, depositarios de una sabiduría escondida, sobre los cuales se han forjado tantas interpretaciones y quimeras. Son el altar del culto y la varilla de los augures; la llama del hogar y la urna funeraria; la carreta del agricultor, la tableta del escriba y el timón del navío; la espada del guerrero y la balanza de la justicia. Son los instrumentos y los emblemas, las instituciones y los monumentos de la vida común.

La poesía, ya se sabe, no era el objeto de Vico. Si se preocupó por buscar al "verdadero Homero", no fue para fundar una poética sino para resolver una querella tan vieja como el cristianismo, para refutar de una buena vez el argumento del paganismo

[31] Ibíd., pp. 131 y 55.

que veía en las fábulas de Homero o en los jeroglíficos egipcios la disimulación de una sabiduría antigua y admirable. Opone una tesis radical a la teoría de un doble fondo del lenguaje poético: la poesía no es más que un lenguaje de infancia, el lenguaje de una humanidad que pasa del silencio original a la palabra articulada por medio de la imagen-gesto y la sordera del canto. Ahora bien, esta aparente refutación de la duplicidad del lenguaje poético va a constituir de hecho una radicalización de este. La palabra "muda" de la poesía es también la forma bajo la cual una verdad se revela a los mortales, una humanidad toma consciencia de sí. Al refutar el carácter alegórico de la poesía, Vico le asegura un estatuto de lenguaje simbólico, de lenguaje que habla menos por lo que dice que por lo que no dice, por la potencia que se expresa a través de él. Por consiguiente, el logro del poema se identifica con el defecto de una palabra, es decir, con la manifestación sensible de una verdad, es decir, nuevamente, con la presentación de una comunidad a sí misma a través de sus obras. Esta consciencia se inscribe en el lenguaje de las palabras poéticas como se inscribe en las herramientas de la agricultura, las instituciones del derecho o los emblemas de la justicia. Por un lado, la poesía no es sino una manifestación particular de la poeticidad de un mundo, es decir de la manera como una verdad se da a una consciencia colectiva bajo la forma de obras e instituciones. Por otra, es un órgano privilegiado para entender esa verdad. Es un fragmento del poema del mundo y una hermenéutica de su poeticidad, de la manera como esa verdad se anticipa en obras mudas-parlantes, en obras que hablan en su calidad de imágenes, en su calidad de piedra, en su calidad de materia resistente a la significación que proporciona.

La búsqueda del "verdadero Homero" conduce entonces, efectivamente, a una revolución de todo el sistema de las Bellas Letras. A un siglo de distancia, Quinet podrá decir, haciendo un balance, que la solución dada a la cuestión de la historicidad

de Homero "cambió las bases mismas del arte". Al convertir a Homero en "la voz de la Grecia antigua, eco de la palabra divina, voz de la multitud que no pertenece a nadie"[32], Vico cambió el estatuto de la poesía. Esta deja de ser en adelante la actividad que produce los poemas. Es la cualidad de los objetos poéticos. La poesía se define por la poeticidad. Que es a su vez un estado de lenguaje, un modo específico de entre-pertenencia del pensamiento y el lenguaje, una relación entre lo que uno sabe y no sabe, y lo que el otro dice y no dice. La poesía es la manifestación de una poeticidad que pertenece a la esencia primera del lenguaje –"poema del género humano en su conjunto", dirá August Schlegel[33].

Pero hay que pensar también esta equivalencia al revés. Se llamará poético a todo objeto susceptible de ser percibido según esta diferencia con respecto a sí mismo que define al lenguaje poético, es decir al lenguaje en su estado originario. La poeticidad es esa propiedad a través de la cual un objeto cualquiera puede desdoblarse, ser tomado no solo como un conjunto de propiedades sino como la manifestación de su esencia; no solo como el efecto de ciertas causas sino como la metáfora o la metonimia de la potencia que lo ha producido. Este paso de un régimen de encadenamiento causal a un régimen de expresividad puede resumirse en la frase aparentemente anodina de Novalis: "El hijo es un amor hecho visible", que puede generalizarse así: el efecto de una causa es el signo que vuelve visible la potencia de la causa. El paso de una poética causal de la "historia" a una poética expresiva del lenguaje está enteramente contenido en este desplazamiento. Toda

[32] Edgard Quinet, *Allemagne et Italie*, 1839, t. II, p. 98.

[33] A.W. Schlegel, *Leçons sur l'art et la littérature*, in Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire*, París, Editions du Seuil, 1980, p. 349.

configuración de propiedades sensibles puede entonces ser asimilada a un ordenamiento de signos, y por consiguiente a una manifestación del lenguaje en su estado poético primero. "Porque cada cosa se presenta en primer lugar a sí misma, es decir revela su interior por su exterior, su esencia por la manifestación (es entonces símbolo para sí misma); luego presenta aquello con lo cual tiene las relaciones más estrechas y que actúa en ella; y finalmente es un espejo del Universo"[34].

Toda piedra puede entonces ser lenguaje: el ángel esculpido del que nos habla Hugo, que une la marca del obrero a la potencia del Verbo evocado y a la potencia de la fe colectiva, pero también el guijarro del que nos habla Jouffroy. Es cierto que el guijarro no nos dice gran cosa porque tiene pocas propiedades destacables, pero su forma y su color ya son signos escritos, poco legibles aún pero llamados a aumentar su legibilidad por poco que se lo talle o se lo diga en el cristal de las palabras[35]. Se puede interpretar esta potencia del lenguaje inmanente a todo objeto a la manera mística, como los jóvenes filósofos o los poetas alemanes que repiten incansablemente la frase kantiana sobre la naturaleza como "poema escrito en un lenguaje cifrado" y asimilar, como Novalis, el estudio de los materiales a la antigua "ciencia de las firmas"[36]. Pero también se la puede racionalizar y convertirla en el testimonio que las cosas mudas proporcionan sobre la actividad de los hombres. De este modo se va a fundar, en la transición que va del lirismo de Michelet a la sobria ciencia de los historiadores

[34] Ibíd., p. 345.

[35] Cf. Jouffroy: "La piedra no dice gran cosa porque sus signos elementales no se destacan lo suficiente; es una palabra garabateada, mal escrita". (*Cours d'esthétique*, París, 1845, p. 220).

[36] "El hombre no es el único que habla. El universo *habla* también. Todo habla. Lenguaje infinito. Ciencia de las firmas". (Novalis, *Fragments*, París, Aubier, 1973, p. 155).

de los Anales, una nueva idea de la ciencia histórica, basada en el desciframiento de los "testigos mudos". El principio común entre estas interpretaciones diversas es el siguiente: no solo la poeticidad no remite a ningún principio de decoro genérico, sino que tampoco define ninguna otra forma ni materia particulares. Es el lenguaje de la piedra tanto como el lenguaje de las palabras, el lenguaje de la prosa novelesca como el de la epopeya, el de las costumbres como el de las obras. El poeta es en adelante aquel que dice la poeticidad de las cosas. Puede ser, tal como lo va a concebir Hegel, el poeta homérico que expresa la poeticidad de una manera de vivir colectiva. Puede ser el novelista proustiano, que descifra los jeroglíficos del libro impreso en él, extrayendo todo un mundo de un ruido de tenedor y encadenando en los anillos del estilo las aliteraciones de las cosas[37]. Es la expresión de esta distancia del lenguaje respecto de sí mismo, la expresión del desdoblamiento a través del cual todo puede convertirse en lenguaje lo que define en adelante el genio poético, como unión de lo consciente y lo inconsciente, así como también de lo individual y lo anónimo. De ella hay que partir para pensar las nociones y las oposiciones que van a marcar el ámbito de la literatura.

[37] Este tema de las aliteraciones de las cosas es particularmente subrayado por Proust cuando se refiere a esas jarras transparentes que los niños sumergen en el Vivonne para atrapar peces, de modo tal que "ya no se sabe si es el río el que es jarra de cristal o si es el jarro el que es un líquido helado".

3. El libro de vida y la expresión de la sociedad

Tomemos como punto de partida ese primado de la *elocutio* que va a dar lugar a la teoría del carácter absoluto del estilo y a las nociones que hoy se emplean para indicar lo propio del lenguaje literario moderno, es decir el carácter "intransitivo" o "autotélico" del lenguaje. Tanto los partidarios de la excepcionalidad literaria como quienes denuncian su carácter utópico coinciden en remitirse al romanticismo alemán y especialmente a la fórmula de Novalis: "Es un error prodigiosamente ridículo el pensar, como lo hace la gente, que se habla en razón de las cosas. Todos ignoran justamente lo que es propio del lenguaje, a saber, que no se ocupa, sencillamente, más que de sí mismo"[38]. Pero es necesario observar que este "autotelismo" del lenguaje no es en absoluto un formalismo. Si el lenguaje solo se ocupa de sí mismo no es porque se trata de un juego autosuficiente sino porque ya es en sí mismo experiencia de mundo y texto de saber, porque él mismo dice, antes que nosotros, esa experiencia. "Sucede con el lenguaje como con las fórmulas matemáticas [...] que solo juegan entre sí, sin expresar nada más que su naturaleza maravillosa; por

[38] Novalis, ob. cit., p. 70 (traducción modificada).

eso precisamente son tan expresivas, por eso se refleja en ellas el juego singular de las relaciones entre las cosas"[39]. La abstracción de los signos matemáticos se deshace de la semejanza representativa. Pero lo hace para asumir ella misma el carácter de un lenguaje-espejo, que expresa en sus juegos internos los juegos íntimos de las relaciones entre las cosas. El lenguaje no refleja las cosas, porque expresa sus relaciones. Pero esta expresión misma se concibe a su vez como una semejanza. Si el lenguaje no tiene la función de representar ideas, situaciones, objetos o personajes conforme a las normas de la semejanza, es porque presenta ya en su propio cuerpo la fisonomía de lo que dice. No se asemeja a las cosas como una copia porque porta su semejanza como memoria. No es un instrumento de comunicación porque es ya el espejo de una comunidad. El lenguaje está hecho de materializaciones de su propio espíritu, de ese espíritu que deberá transformarse en mundo. Y ese porvenir se manifiesta a su vez por la manera en que toda realidad física es capaz de desdoblarse, de mostrar sobre su cuerpo su naturaleza, su historia, su destinación.

La fórmula de Novalis no puede ser interpretada como la afirmación de la intransitividad del lenguaje, opuesta a la transitividad comunicativa. La oposición misma constituye un claro artefacto ideológico. Toda comunicación emplea, en efecto, signos que competen a modos de significancia diversos: signos que no dicen nada, signos que se eclipsan ante su mensaje, signos que tienen valor de gestos o de íconos. La "comunicación" poética en general se funda en la explotación sistemática de estas diferencias de régimen. El paso de una poética de la representación a una poética de la expresión hace bascular la jerarquía de esas relaciones. Al lenguaje como instrumento de demostración y ejemplificación,

[39] Ibíd.

dirigido a un oyente calificado, opone el lenguaje como cuerpo vivo de símbolos, es decir de expresiones que simultáneamente muestran y ocultan sobre ese cuerpo lo que dicen, de expresiones que manifiestan así, más que tal o cual cosa en particular, la naturaleza misma y la historia del lenguaje como potencia de mundo y de comunidad. El lenguaje no se ve entonces remitido a su propia soledad. No hay soledad del lenguaje. Existen dos ejes privilegiados según los cuales este puede ser pensado: el eje horizontal del mensaje transmitido a un auditorio determinado al que se muestra un objeto, o el eje vertical en el cual el lenguaje habla en primer lugar manifestando su propia procedencia, explicitando las potencias sedimentadas en su propio espesor. No hay contradicción entre la fórmula "monológica" de Novalis, ese místico representante de la poesía pura, y las juiciosas consideraciones del economista Sismondi, que remitía el origen de la poesía a ese momento en la vida de las naciones en que "no se escribe por escribir, no se habla por hablar"[40]. Estas tesis aparentemente contradictorias no solo están vinculadas entre sí por la relación de Novalis con los hermanos Schlegel y de Augusto Schlegel con el círculo de Madame de Staël al que pertenece Sismondi, sino por su pertenencia a una misma idea de la correspondencia del lenguaje con lo que dice. El lenguaje solo es autosuficiente porque las leyes de un mundo se reflejan en él.

Este mundo puede adoptar diversas figuras, de aspecto más o menos místico o racional. Para Novalis, que se inspira en Swedenborg, es el "mundo interior de los sentidos" y constituye la verdad del otro mundo, esa verdad espiritual que el proceso de la *Bildung* debe volver un día idéntico a la realidad empírica. Pero otro adepto de Swedenborg, Balzac, sabrá volver equivalentes ese mundo interior de los sentidos y la

[40] Sismondi, *De la littérature du Midi de l'Europe,* París, 1819, p. 2.

anatomía de una sociedad. A partir de ese momento el lenguaje va a decir, en primer lugar, su propia procedencia. Pero esta procedencia puede estar relacionada tanto con las leyes de la historia y de la sociedad como con las del mundo espiritual. La esencia de la poesía es idéntica a la del lenguaje en la medida en que la esencia del lenguaje es idéntica a la ley interna de las sociedades. La literatura es "social"; expresa la sociedad ocupándose de sí misma, es decir de la manera como las palabras contienen un mundo. Y es "autónoma" en la medida en que no tiene reglas propias, en que es el lugar sin contornos donde se exponen las manifestaciones de la poeticidad. En este sentido Jouffroy podrá decir que "hablando con propiedad no es un arte sino la traducción de las artes"[41]. Antes, la traducción "poética" de las artes era la equivalencia de los modos diferentes del mismo acto de representar. En adelante es algo completamente distinto: la traducción de los "lenguajes". Cada arte es un lenguaje específico, una manera propia de combinar los valores de expresión del sonido, del signo y de la forma. Pero una poética particular es también una versión específica del principio de la traducción entre lenguajes. "Romanticismo", "realismo" o "simbolismo", esas escuelas entre las cuales se acostumbra repartir el siglo romántico, están todas determinadas, de hecho, por el mismo principio. Si difieren entre sí, es solamente por el punto a partir del cual operan esa traducción. Tal como Zola la poetiza, la cascada de telas en la vitrina de la tienda de Octave Mouret es efectivamente el poema de un poema. Es el poema de ese ser doble, ese "ser sensible-suprasensible" que constituye según Marx la mercancía. El libro se consagra en mucha mayor medida al poema de este ser suprasensible que a las tribulaciones de la pálida Denise. Y la interminable descripción "realista" o "naturalista" no

[41] Jouffroy, ob. cit., p. 199.

tiene nada que ver con el principio del reportaje y de un uso informativo del lenguaje, ni tampoco con la estrategia calculada del "efecto de realidad". Es signo de la poética del desdoblamiento lingüístico de todas las cosas[42]. *El paraíso de las damas* nos presenta un "mundo interior de los sentidos" que no es ni más ni menos místico que la "doble cámara" de Baudelaire, el "castillo de pureza" de Mallarmé o la "boca de sombra" de Hugo. El desdoblamiento poético de todas las cosas puede ser interpretado tanto de un modo místico como de un modo positivista. En el primer caso, hará aparecer el mundo de los espíritus, en el segundo, el carácter de una civilización o la dominación de una clase. Pero misticismo y positivismo también pueden estar juntos, como Cuvier y Swedenborg en el prefacio de *La Comedia humana*. Escritores fuertemente impregnados de misticismo simbolista como Hugo o Balzac se dedican a comprender, mucho antes que los sabios positivistas, la manera como el hombre "tiende a representar sus costumbres, su pensamiento, su vida, en todo

[42] Al menos en una oportunidad, Zola tiene clara consciencia de esto cuando, al acusar a su naturalismo de haber sustituido a menudo la naturaleza de la ciencia por la "naturaleza" encantada del romanticismo, da su propia interpretación de la "petrificación" inherente al proyecto literario: "Ahora, es cierto que no nos atenemos demasiado a este rigor científico. Toda reacción es violenta y reaccionamos aun contra la fórmula abstracta de los últimos siglos. La naturaleza ha entrado en nuestras obras con un impulso tan impetuoso, que las ha llenado, ahogando a veces la humanidad, sumergiendo y llevándose a los personajes, en medio de una debacle de rocas y de grandes árboles [...] Soñamos entonces con toda clase de locuras, escribimos obras en las que los arroyos se ponen a cantar, en que los robles hablan entre sí, en que las rocas blancas suspiran como pechos de mujer al calor del mediodía. Y son sinfonías de hojas, papeles que las briznas de hierba han de representar, poemas de claridades y de perfumes. Si existe alguna excusa posible a tales desvíos, es que hemos soñado con extender la humanidad y la hemos puesto hasta en las piedras de los caminos". (*Le Roman expérimental*, París, Garnier-Flammarion, 1971, pp. 232-234).

lo que se apropia para sus necesidades" y a exponer los principios de la "historia olvidada por tantos historiadores, la de las costumbres"[43]. Y, antes de ellos, fueron historiadores de los orígenes de las civilizaciones europeas modernas como Barante y Guizot los que propagaron la nueva acepción de la literatura al estudiar la relación de su desarrollo con las instituciones y las costumbres.

"La literatura, expresión de la sociedad": esta fórmula que se difunde en Francia en los primeros años del siglo XIX se le atribuye generalmente a Bonald. Y se ve claramente lo que la pone en relación con la preocupación obsesiva del pensamiento contrarrevolucionario que, a través de Saint-Simon y de Augusto Comte, va a dar impulso a la sociología científica durkheimiana: la crítica del formalismo de las teorías del contrato social y de los derechos del hombre; la reivindicación de una sociedad orgánica donde las leyes, las costumbres y las opiniones se reflejen entre sí y expresen un mismo principio de cohesión orgánica. Contra la "filosofía" y contra el apriorismo de la ley natural y el contrato social, la literatura surgió como la lengua de las sociedades arraigadas en su historia, concebidas en su vida orgánica profunda. Chateaubriand va a señalar que los primeros en hablar esta lengua fueron los emigrados de la Revolución y los exiliados del Imperio[44]. Y sin embargo no es la expresión de la contrarrevolución sino, más fundamentalmente, la lengua de la civilización cuya mar-

[43] Balzac, Prefacio a *La Comédie humaine,* en *L'Œuvre de Balzac,* París, Club Français du Livre, 1965, t. XV, pp. 370 y 372.

[44] "La literatura que expresa la nueva era no ha reinado sino cuarenta o cincuenta años después de la época de la cual era el idioma [...]. Fuimos Madame de Staël, Benjamin Constant, Lemercier, Bonald, yo, por fin, quienes hablamos esa lengua por primera vez. El cambio de literatura del que se jacta el siglo XIX le llegó de la emigración y el exilio". (*Mémoires d'outre-tombe,* libro XIII, cap. II, París, Gallimard, 1946, t. I, p. 467).

cha secreta burla tanto las órdenes gubernamentales de los que quieren anticiparla como a los que quieren resistirse a ella. Por eso es natural que los primeros en formularla sean aquellos a los que el profundo cambio revolucionario puso fuera del tiempo y de la lengua de la opinión; pero también aquellos que se dedican a definir un orden político que base la libertad en la marcha misma de las sociedades y la haga avanzar al ritmo de los cambios de la civilización. Así, la idea nueva de la literatura no fue impuesta por los contrarrevolucionarios sino por los defensores de una tercera vía, entre la revolución jacobina y la contrarrevolución aristocrática, por los partidarios de esa libertad razonable que la hija de Necker, Germaine de Staël, representa de modo ejemplar. No se preocupan más que Vico por sentar las bases teóricas de una poética nueva. Es lo que Germaine de Staël dice por ellos en el preámbulo de su libro *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*: los guardianes del templo de las Bellas Letras pueden dormir tranquilos. "Los que suponen que he querido hacer una poética no conocen bien esta obra. Desde la primera página he dicho que no hay nada que objetar a Voltaire, Marmontel y La Harpe en este sentido; en cambio, aspiraba a mostrar la relación que existe entre la literatura y las instituciones sociales de cada siglo y de cada país [...]; quería probar también que la razón y la filosofía siempre han salido fortalecidas de las adversidades sin fin de la especie humana. Mis gustos poéticos son poca cosa frente a estos grandes resultados [...] y aquel que tuviera opiniones contrarias a las mías sobre los placeres de la imaginación podría seguir estando enteramente de acuerdo conmigo sobre el paralelo que he establecido entre el estado político de los pueblos y su literatura"[45].

[45] Germaine de Staël, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, repr., Genève, Slatkine, 1967, t. I, pp. 196-197.

Hay un dejo de ironía en esta modestia. No es casual que Balzac haya hecho del místico Louis Lambert, su hermano espiritual, un ahijado de Madame de Staël. Es cierto que los gustos de la escritora pueden concordar en más de un aspecto con los de La Harpe, quien le resulta más familiar que Vico. Su preocupación primera, por otra parte, no es estética sino política. De lo que se trata es de examinar el "espíritu" de la literatura de la misma manera en que Montesquieu analizó el espíritu de las leyes, y de refutar a los que consideran la Revolución como una catástrofe provocada por los escritores de las Luces. O bien, inversamente, se trata de leer la evolución histórica necesaria que llevó a la Revolución a través de los testimonios de la literatura, pero también de considerar el papel de los "literatos" en una república bien constituida. Sin embargo, con el pretexto de dejar de lado la cuestión de la poética para abordar la relación extrínseca de las obras con las instituciones y con las costumbres, y no su valor o la manera correcta de componerlas, destruye aquello que estaba en el centro mismo del sistema representativo, es decir, precisamente, su normatividad. En la poética representativa era imposible disociar las razones de la fabricación del poema del juicio sobre su valor. La ciencia poética decía lo que debían ser los poemas para gustar a quienes están destinados a juzgarlos. Lo que reemplaza a esta relación entre el saber sobre la fabricación y la norma del gusto es la analogía entre espíritu, lenguaje y sociedad. Ya no es necesario preocuparse por lo que debe ser el poema para satisfacer a sus jueces autorizados. El poema es lo que debe ser como lengua del espíritu de una época, de un pueblo, de la civilización. Al no ocuparse de los fundamentos simbólicos de la poética expresiva, Madame de Staël convalida su versión neutralizada, su versión *blanca*, por así decirlo, aquella que reduce a su común denominador la poética del genio inconsciente de los pueblos y la del artista creador, la intransitividad de la literatura y su función de espejo,

la expresión del mundo espiritual escondido y la de las relaciones sociales de producción. Funda así la composibilidad de caminos en apariencia opuestos: el de los místicos y los iconoclastas de la revolución romántica y el de esos espíritus razonables como Guizot, Barante, Villemain, para quienes el estudio de la literatura como "expresión de la sociedad" va unido a la búsqueda de un nuevo orden político, un orden que ratifique los resultados históricos de la Revolución y estabilice la sociedad posrevolucionaria: un orden en que las formas gubernamentales sean "la expresión de las costumbres, de las persuasiones, de las creencias de un pueblo", en el que las leyes estén en contacto con las costumbres a través de "una suerte de moneda corriente de opiniones, hábitos, afectos"[46]; un orden gubernamental capaz de satisfacer al mismo tiempo, como el teatro de Shakespeare, "las necesidades de las masas y las de los espíritus más elevados"[47]; en que las leyes extraigan su fuerza de las costumbres y se correspondan con ellas gracias a la mediación de un régimen de la opinión. Barante será par de Francia bajo la Restauración, Guizot y Villemain, ministros del "justo medio" bajo Louis-Philippe. Ellos acogerán en la Academia francesa al iconoclasta Hugo. La radicalidad literaria y la canalización del término "literatura" van juntos, como la absolutización del arte y el desarrollo de las ciencias históricas, políticas y sociológicas.

El principio de esta solidaridad es simple. Solo hay dos tipos de poéticas: una poética representativa que determina el género y la perfección genérica de los poemas a partir de la invención de su fábula; y una poética expresiva que los determina como expresiones directas de la potencia poética; una poética normativa que dice cómo deben hacerse los poemas y

[46] Barante, *De la littérature française pendant le* XVIIe *siècle,* 1822, p. XXVII.

[47] Guizot, "Vie de Shakespeare", en Shakespeare, *Œuvres,* 1821, t. I, p. CL.

una poética histórica que dice cómo están hechos, es decir, en definitiva, cómo expresan el estado de las cosas, del lenguaje, de las costumbres en que nacieron. Ahora bien, esta división esencial pone del mismo lado a los adeptos de la literatura pura y a los historiadores o sociólogos que la convierten en expresión de una sociedad, así como pone también del mismo lado a los soñadores del mundo de los espíritus y a los geólogos de las mentalidades sociales. Coloca la práctica de los artistas puros y la de los críticos sociales bajo la ley de un mismo principio espiritualista cuya vitalidad imposible de erradicar proviene de su notable capacidad de transformarse en principio de ciencia positiva y de filosofía materialista. Este principio se resume a dos reglas fundamentales: primero, encontrar en las palabras la potencia de vida que las hace ser enunciadas; segundo, encontrar en lo visible el signo de lo invisible. "¿Qué es lo primero que observamos al girar las grandes páginas rígidas de un infolio, las hojas amarillentas de un manuscrito, de un poema, un código, un símbolo de fe? Que no se hizo solo. No es más que un molde, semejante a un caparazón vacío, una huella parecida a una de esas formas que dejó en la piedra un animal que ya ha vivido y ya ha muerto. Bajo el caparazón había un animal, y bajo el documento había un hombre [...]. ¿Qué buscamos al observar con nuestros propios ojos al hombre visible? El hombre invisible. Esas palabras que llegan a nuestros oídos, esos gestos, esas ropas, esas acciones y esas obras sensibles de todo tipo no son sino expresiones para nosotros; algo se expresa a través de ellos, un alma. Hay un hombre interior escondido bajo el hombre exterior, y el segundo no hace más que manifestar al primero". Quien así se coloca bajo el signo místico del "hombre invisible" de Saint-Martin, del espíritu de la letra y del mundo interior de los sentidos, es nada menos que Hippolyte Taine[48],

[48] Taine, *Histoire de la littérature anglaise,* 9ª edición, París, 1891, pp. VI y XI.

el gran iconoclasta que funda la detestable "reducción" de las obras de la literatura a las condiciones de la raza, el medio y el momento. Es cierto que el joven Mallarmé juzga "humillante para el artista" la teoría de Taine, que convierte a la literatura en expresión de una raza y un medio específicos, pero si bien le reprocha su incomprensión de "la belleza del verso", le reconoce el mérito de sentir "maravillosamente el alma de la poesía"[49]. De modo semejante, Proust podrá reivindicar contra Sainte-Beuve la autonomía de la potencia de la obra con respecto a las condiciones de su nacimiento y recusar el arte patriótico o popular que sus contemporáneos reclaman. Pero es únicamente porque unos y otros se detienen a medio camino en la relación de la obra con la necesidad de la que ella es expresión. El desciframiento del libro interior en Proust es indisociable de la observación de las leyes y de las transformaciones de una sociedad, y la afirmación de que la obra es la traducción del mundo único que cada artista ve se completa estrictamente con la tesis según la cual cada una de esas visiones únicas "refleja a su manera las leyes más generales de la especie y un momento de la evolución", de modo que se podría pegar juntos en un nuevo lienzo una colina de Marguerite Audoux y una pradera de Tolstoi[50].

Esto explica la frivolidad de los discursos que oponen el arte por el arte y la torre de marfil del escritor a las duras leyes de la realidad social, o bien la potencia creadora de las obras a la relativización cultural o sociológica de la literatura y el arte. Literatura y civilización son dos términos que se impusieron juntos. La literatura como obra libre del genio

[49] Mallarmé, carta a Eugène Lefébure, 30 de junio de 1865, *Correspondance*, París, Gallimard, 1959, t. I, p. 170.

[50] Proust, fragmento del cuaderno 26 en *Bulletin d'informations proustiennes*, nº 10, 1960, p. 27.

individual y la literatura como testimonio sobre el espíritu o las costumbres de una sociedad descansan en la misma revolución que, al convertir a la poesía en un modo del lenguaje, sustituyó el principio de representación por el principio de expresión. Los que inventan "la literatura" en Francia (Sismondi, Barante, Villemain, Guizot, Quinet, Michelet, Hugo, Balzac y algunos otros) inventan al mismo tiempo nuestra "cultura", que llaman más bien "civilización". Plantean los principios hermenéuticos de la historia y la sociología, esas ciencias que le otorgan al silencio de las cosas una elocuencia de testimonio verdadero sobre un mundo o remiten toda palabra proferida a la verdad muda que expresa la actitud del que habla o el papel del que escribe. La oposición del individuo creador y la colectividad o la de la creación artística y el comercio cultural solo pueden ser enunciadas a partir de la misma idea del lenguaje y la misma ruptura del círculo representativo. Dicho círculo definía cierto tipo de sociedad del acto de hablar, un conjunto de relaciones legítimas y criterios de legitimidad entre el autor, su "tema" y su espectador. La ruptura de ese círculo vuelve coextensivas la esfera de la literatura y la de las relaciones sociales y pone en relación directa de entre-expresión la singularidad de la obra y la comunidad que la obra manifiesta. Cada una expresa a la otra pero sin que exista una norma para esa reciprocidad. Lo que opera el pasaje de un lado al otro es la noción misma de genio. El genio romántico no es el de un individuo sino en la medida en que es también el genio de un lugar, un tiempo, un pueblo, una historia. La literatura no es la realización de la potencia sin normas de la poeticidad sino en la medida en que es "expresión de la sociedad". Pero esta relación es recíproca. Cada edad y cada forma de la civilización "tiene su literatura, como cada época geológica está marcada por la aparición de ciertas especies de órdenes organizados, pertenecientes a un mismo sistema". Pero también: "Un poema crea

un pueblo. Fue la Grecia heroica la que produjo a Homero; fue de Homero de donde salió la Grecia civilizada"[51].

Un pueblo crea un poema, un poema crea un pueblo. La fórmula de la ecuación se presenta de entrada bajo estas dos figuras. Están los que sueñan con un poema nuevo para un pueblo por venir. "El programa sistemático más antiguo del idealismo alemán", que escribieron Hegel, Hölderlin y Schelling en tiempos de la Revolución francesa, es su talismán. Están los que buscan en los poemas del pasado la fisonomía del pueblo que los creó. Es la vía elegida por Madame de Staël que va a transmitirse a los historiadores de la literatura del tiempo de Louis-Philippe. Pero es Hegel, sobre todo, un Hegel un poco más maduro, el que va a procurar a estos últimos sus principios, que Taine va a sistematizar bajo la forma de una ciencia positiva de la literatura. La interminable querella entre los guardianes del arte y sus desmitificadores se sirve de la reversibilidad infinita de esta fórmula. En la década de 1830, Gautier podrá polemizar con el "arte social"; en la década de 1860, Taine identificará la historia de la literatura inglesa con la fisiología de un pueblo; a finales del siglo XIX y comienzos del XX, Lanson impondrá en los programas de la escuela de la República la historia de los creadores literarios contra la historia literaria de una sociedad; Sartre y Bourdieu, en la segunda mitad del siglo XX, van a desmitificar las ilusiones del creador. Los defensores del "universalismo" pueden cargar hoy contra el "relativismo cultural" e indignarse ante quienes se atreven a poner en la misma categoría de "cultura" el arte sublime de Shakespeare y la vulgar fabricación de botas. Pero los términos que oponen solo viven gracias a su solidaridad mutua. El genio de Shakespeare solo se impuso como modelo

[51] Jean-Jacques Ampère, "De l'histoire de la littérature française", *Revue des Deux Mondes,* 1834, t. IV, pp. 415 y 409.

artístico a partir del momento en que se admitió que ambos términos constituyen expresiones de una misma civilización. Por eso la sociología marxista pudo retomar para sí una buena parte de la herencia de las ciencias del espíritu. Es cierto que Lukács se alejó de su *Sociología de la novela* como del pecado de un joven todavía preso del idealismo hermenéutico de las ciencias del espíritu que reinaba en la universidad alemana anterior a 1914. Pero no por eso sus análisis fueron menos ampliamente retomados como una explicación materialista de la relación de la forma novelesca con la dominación burguesa. Porque el espíritu es el nombre mismo de la convertibilidad entre la potencia de expresión que se manifiesta en la obra y la potencia colectiva que la obra manifiesta. Es inútil oponer la ilusión de los que creen en el carácter absoluto de la literatura a la sabiduría de los que conocen las condiciones sociales de su producción. La literatura como expresión del genio individual y la literatura como expresión de la sociedad son las dos versiones de un mismo texto, expresan un único y mismo modo de percepción de las obras del arte de escribir.

Segunda parte

De la poética generalizada a la letra muda

4. De la poesía del futuro a la poesía del pasado

"El arte por el arte" y la literatura como expresión de la sociedad son dos maneras de expresar el mismo modo histórico del arte de escribir. Pero eso no quiere decir que este modo no sea, en sí mismo, contradictorio. Y posiblemente la literatura no sea más que el desarrollo de esta contradicción que queda por identificar con exactitud. A primera vista, el arte de la palabra parece desplegarse en adelante entre dos desapariciones. Por un lado, la forma singular de la obra corre el riesgo de verse limitada a la simple manifestación de un modo de ser colectivo; por otro, corre el peligro de quedar exclusivamente reducida al virtuosismo de una manera de hacer individual. En la polémica de las *Lecciones sobre la estética* que Hegel dicta en la década de 1820, este doble riesgo puede sintetizarse en dos nombres. El primero es el de Friedrich Wolf, el gran filólogo que radicaliza la tesis de Vico afirmando la inexistencia histórica de Homero. En sus *Prolegómenos*, publicados en 1795, planteó el argumento de la disparidad entre las partes de los poemas homéricos y propuso considerarlos como una compilación de obras escritas por autores diferentes y en épocas diferentes. El segundo nombre es el de Friedrich Richter, conocido como Jean-Paul y autor de esas novelas erráticas en las que el escritor se pone en escena incesantemente y se vale de

su humor a expensas de personajes sin consistencia y de una historia sin pies ni cabeza. Pero esta polaridad que lleva al paradigma romántico a desplazarse entre el anonimato cultural y la pura firma individual no depende de la divergencia de los principios y los fines de la individualidad artística y la comunidad política o social. La contradicción entre lo social y lo individual no es más que la expresión superficial de una contradicción más fundamental, situada en el corazón mismo de la nueva definición de la *originalidad* poética.

Porque la poética antirrepresentativa tiene dos principios que se contradicen. Según el principio de indiferencia, ningún tema gobierna una forma o un estilo que le sean propios. No hay nada que el poeta esté obligado a decir de una manera determinada. Lo propio del arte es realizar, a través de cualquier tema, su pura intención. Pero si la poeticidad es un modo de ser del lenguaje, es porque supone, por el contrario, una relación determinada del lenguaje con lo que dice. Contra todo principio de indiferencia, la poesía es un lenguaje caracterizado por su motivación, por su semejanza con lo que dice. Al contrario del libre artista, el poeta es aquel que no puede expresar nada distinto de lo que expresa y que no puede expresarlo en ningún otro modo del lenguaje. Las comparaciones que Vico establecía con el lenguaje de los sordomudos planteaban de manera definitiva esa paradoja: la poesía es un lenguaje, en la medida en que es un defecto de lenguaje. Es obra de un lenguaje que no dice propiamente lo que dice, expresión de un pensamiento que no se da en ella misma. Lo que permite estar en armonía con el estado del desarrollo del pensamiento humano es la identidad entre esa virtud originaria y un defecto. La poesía solo identifica su historia con la historia del pensamiento a título de prehistoria. Su concordancia con el desarrollo de "la razón y la filosofía", del que habla Madame de Staël, la convierte de hecho en una supervivencia que dicho desarrollo tiene que hacer desaparecer. La poética

romántica se encuentra entonces ante un dilema: o bien asume esta teleología histórica que convierte a la poética nueva en una hermenéutica nueva de la poesía pasada, o bien reivindica esta poética como principio de producción de una poesía nueva, lo que la obliga a construir en la teoría y a realizar en la práctica la literatura como unión de dos principios contradictorios: el de una diferencia específica, inscripta en la vida objetiva del lenguaje y del espíritu, y el de una indiferencia absoluta de la forma de realización de la voluntad artística.

La estética hegeliana aparece como la sistematización radical del primero de estos dos caminos. No, entonces, como elección de una de las ramas de la alternativa, sino como recusación de la alternativa misma, recusación anticipada de que la literatura pueda ser un modo nuevo de las producciones del arte de escribir y un modo nuevo del tratamiento de la correspondencia entre las artes. La teoría hegeliana de la poesía, y con ella las *Lecciones sobre la estética*, persiguen entonces un doble objetivo. En un primer nivel, resuelven el problema de lo individual y lo colectivo. Apuntan a conjurar esta doble pérdida del arte que resumen las empresas simétricas de Friedrich Wolf y de Jean-Paul, en lo que se refiere a la filosofía desmitificadora o a la "fantasía" sin ley. Determinan las buenas relaciones entre el saber y el no-saber, entre la manifestación lingüística del sentido y el mutismo de la piedra, entre las maneras de ser colectivas y la enunciación singular del arte, que garantiza el estatuto de la poeticidad. Pero lo hacen solamente a expensas de radicalizar la tesis que asimila la poeticidad con cierto *estado de lenguaje* o con un modo histórico del pensamiento, de transformar la tensión entre los principios de la poética romántica en separación de las edades del espíritu. La polémica contra la "fantasía" y el humor de Jean-Paul apunta entonces a algo distinto del puro equilibrio entre la creación artística individual y la expresión

colectiva. Desglosa radicalmente los dos principios de la poética romántica: el del pensamiento-lenguaje y el de la indiferencia de lo representado. Los transforma en edades separadas: la edad moderna, la edad "literaria" de la indiferencia de lo representado, se opone a la edad de la poesía, la edad del pensamiento presente en la exterioridad de la obra. Lo que Hegel teoriza, entonces, es la imposibilidad de que surja de la poética romántica una figura nueva del arte de escribir, esa figura que dos siglos van a buscar bajo el nombre de literatura.

Lejos entonces de salvaguardar la literatura de las formas de disociación inherentes a la dualidad de sus principios, Hegel elige como blanco la tentativa de conciliarlas para transformar al romanticismo en principio de una poesía generalizada. Esta había sido la tentativa que treinta años antes habían llevado a cabo los jóvenes románticos del círculo del *Athenaeum*. En efecto, ellos le habían dado una forma radical a esa idea de una poesía generalizada: una poesía que ya estaba presente en el "poema escrito en una lengua maravillosa" de la naturaleza, concentrada en el espejo objetivo del lenguaje y en la "fantasía" del artista, capaz de poetizar cualquier cosa, de convertir toda realidad finita en jeroglífico de lo infinito. Schiller había introducido, sin duda, una solución de contigüidad en esta visión al distinguir dos formas y dos edades de la poesía: la poesía ingenua y la poesía sentimental. Ingenua es para él esa poesía cuya producción no se distingue de la consciencia espontánea de un mundo que a su vez no diferencia lo natural de lo cultural, lo poético y lo prosaico. Esta "ingenuidad", muy alejada de toda simpleza primitiva, se manifiesta en la poesía de los griegos, expresión de una continuidad entre los sentimientos subjetivos, los modos de vida colectivos, la religión común y las formas del arte. Sentimental es la poesía propia de la modernidad, la poesía de un mundo que persigue una naturaleza perdida, opone los sentimientos del corazón a la prosa

del orden social o las artes y las instituciones de la civilización a las costumbres naturales. La poesía sentimental es la poesía que se comprende como una forma separada, opuesta al mundo prosaico, obligada a hacerse valer frente a él. Pero Schiller aspiraba a una poesía ideal capaz de superar la separación, y la filosofía poskantiana proporcionaba el principio de esta poesía. La teoría objetivista de un mundo en sí mismo poético podía servir de base a una teoría subjetivista de la fantasía poética. La naturaleza es un "poema encerrado en una lengua secreta y maravillosa", nos dice Schelling parafraseando a Kant. Probablemente la clave de este poema esté perdida; el gran mundo de la poeticidad generalizada quedó fijado como por obra de un encantador en la triste objetividad de las cosas muertas y del mundo prosaico. Pero la filosofía nueva, a través de la voz de Fichte, proporciona los medios para volver a forjarla. En su identidad consigo mismo, el *yo* de la subjetividad trascendental posee ya el principio de la unidad de lo subjetivo y lo objetivo, de lo finito y lo infinito. Puede entonces "romper" el "encantamiento" que mantiene encerrado el poema de la naturaleza, es decir, reconocerlo por lo que es en su esencia divina y por lo que debe llegar a ser en la realidad humana: una "imaginación que se ha hecho sensible", entendiendo por "imaginación" (*Einbildungskraft*) no la facultad de crear ficciones sino la potencia de la *Bildung* que produce "imágenes" que son formas de vida, momentos de un proceso de educación de la humanidad artista. "El *yo* de Fichte es un Robinson", dice Novalis[52]. Es la capacidad de recrear el equivalente de un mundo perdido, la onda de espíritu que despierta a las letras dispersadas del poema de la naturaleza, la voz y el ritmo que transforma en canto la prosa de las consonantes.

[52] Novalis, *Fragments* en *Œuvres complètes,* editadas por Armel Guerne, París, Gallimard, 1975, t. II, p. 279.

Es la subjetividad pura que trabaja por un mundo común. "Aquí podrán nacer obras maravillosas en cuanto nos pongamos a fichtizar como verdaderos artistas"[53].

El romanticismo no está condenado, entonces, a soñar con el paraíso perdido de la ingenuidad. Puede inscribir esa ingenuidad perdida y el programa de una poesía nueva en una única teleología histórica. Y tal vez sea esta teleología de la continuidad reencontrada entre una poesía inmanente al mundo y una poesía extraída de la subjetividad lo que expresa el concepto del "fragmento". A menudo este ha sido concebido como marca de un estatuto de inacabamiento y destotalización que es propio de la obra moderna. Al asimilarlo al tema de la obra "inoperante" de Blanchot, se hace bascular a la literatura del lado de una experiencia de los límites. Pero esta visión es sin duda demasiado patética. Un fragmento no es una ruina. Es más bien un germen. "Toda ceniza es un polen", dice también Novalis. El fragmento es la unidad en la cual toda cosa fijada vuelve a introducirse en el movimiento de las metamorfosis. Desde un punto de vista filosófico, es la figura finita de un proceso infinito. Desde un punto de vista poético, es la nueva unidad expresiva que reemplaza a las unidades narrativas y discursivas de la representación. Se ve operar ejemplarmente esta conversión en el fragmento 77 del *Athenaeum:* "Un diálogo entre una cadena o una guirnalda de fragmentos. Un intercambio de cartas es un diálogo a gran escala, y los Memorables son un sistema de fragmentos"[54]. Fragmentar las obras del pasado equivale a deshacer los lazos de su

[53] Ibíd., p. 49. Sobre la naturaleza-poema, cf. el último capítulo del *Sistema del idealismo trascendental* de Schelling, al que remiten las *Leçons sur la littérature et l'art* de A.W. Schlegel, y P. Lacoue-Labarthe y J.-L. Nancy, *L'Absolu littéraire*, ob. cit., p. 342.

[54] Cf. P. Lacoue-Labarthe y J.-L. Nancy, ob. cit., p. 107.

unidad representativa para hacer (re)vivir su naturaleza romántica de guirnaldas de fragmentos expresivos, de jeroglíficos del poema natural y lingüístico, de momentos de una *formación*, de esa *Bildung* que crea al mismo tiempo imágenes, formas y posibilidades de vida. Es ponerlas por delante de sí mismas e inscribirlas en el mismo movimiento que los esbozos de la nueva poesía que, al mismo tiempo, aparece como la capacidad infinita del *yo* poético y como la producción de tal o cual de las formas provisorias, de las "individualidades" en que elige limitarse, en que identifica su libertad subjetiva a la formación objetiva de un espíritu en devenir.

La distancia del poema con lo que dice no corresponde entonces al defecto de un lenguaje de infancia. Es, por el contrario, el movimiento a través del cual la poesía se proyecta siempre más allá de sus figuras determinadas y las proyecta en el proceso de una vida en formación. La potencia de división del fragmento es idéntica a la potencia de anticipación del proyecto, así como la facultad disolvente del chiste es idéntica a la facultad unificadora del símbolo. Es esta identidad de naturaleza entre el fragmento y el proyecto lo que expresa el fragmento 22 del *Athenaeum*: "Un proyecto es el germen subjetivo de un objeto en devenir. Un proyecto perfecto debería ser a la vez plenamente subjetivo y plenamente objetivo, un individuo indivisible y vivo. Por su origen, plenamente subjetivo, original, imposible por otra parte fuera de ese espíritu; por su carácter, plenamente objetivo, de una necesidad física y moral. El sentido de los proyectos –esos fragmentos de porvenir, podría decirse– solo difiere del sentido de los fragmentos extraídos del pasado por la dirección, en un caso regresiva y en el otro progresiva. Lo esencial es la facultad de idealizar y a la vez realizar objetos, completarlos y, en parte, acabarlos en sí. Ahora bien, como lo trascendental es precisamente lo que se refiere a la unión o a la separación de lo ideal y lo real, muy bien podría decirse que el sentido de los fragmentos y de

los proyectos es el componente trascendental del espíritu histórico"[55]. El fragmento es la unidad expresiva, la unidad metamórfica cualquiera –sueño, guijarro o palabra acertada, cita o programa– donde el pasado y el porvenir, lo ideal y lo real, lo subjetivo y lo objetivo, lo consciente y lo inconsciente intercambian su poder. Es el pasado hecho presente y el presente lanzado hacia el futuro. Es lo invisible que se ha vuelto sensible y lo sensible espiritualizado. Es simultáneamente la presentación de sí mismo del sujeto-artista, la individualidad de la obra en la cual este queda abolido y un momento del gran proceso de formación del mundo del espíritu. La poesía "romántica" realiza así la identidad de los contrarios: en ella "lo arbitrario del poeta no sufre ninguna ley que lo domine", y sin embargo puede, "semejante a la epopeya, convertirse en espejo del mundo que la rodea, imagen de la época"[56]. Pero esta identidad de los contrarios es una identidad en devenir: el perpetuo remitirse por parte de la subjetividad creadora al fragmento en el que se presenta sin agotarse, prefigura y forma un mundo-espíritu por venir en el que la diferencia misma del artista y de la obra de arte debe abolirse. Esta identidad potencial de la obra de arte y de la obra artista, de la fantasía individual y la formación de un mundo común, es sostenida por la identidad de la forma de arte –de la forma como producto de una fabricación– y de la forma de vida, de la forma como presentación del movimiento de la vida.

[55] Ibíd., p. 101. Hay que notar que se trata de uno de los pocos textos de Schlegel en los que se da una definición al menos indirecta de la noción de fragmento, que hay que relacionar con el fragmento 77: "No hay nada aún que sea fragmentario en su materia y en su forma, *totalmente subjetivo e individual al mismo tiempo que totalmente objetivo y en algún modo parte necesaria del sistema de las ciencias*". (Ibíd., p. 107; el subrayado es nuestro).

[56] Ibíd., p. 112, fragmento 16.

La poética del fragmento proporciona entonces la unidad anhelada entre el principio de igualdad y el principio de simbolicidad. El fragmento es símbolo: trozo cualquiera y microcosmos de un mundo. Es libre fabricación de la imaginación y es forma viva transportada en el movimiento de las formas de la vida. En su nacimiento romántico, el fragmento no es la destotalización que funda la literatura como experiencia de lo imposible. Es más bien la resolución de las contradicciones de la nueva totalidad. Y si la literatura proviene de allí, es por la escisión de lo que pretendía reunir. Toda la historia de la literatura, de hecho, será tal vez la del destino de esta "guirnalda de fragmentos" que al antiguo orden narrativo y discursivo le oponía la imagen de otra totalidad.

Al mundo perdido de la "ingenuidad" la teoría del fragmento hacía suceder entonces una poesía nueva, que ya no era la consciencia inmediata de un mundo sino su recreación sobre las bases de la subjetividad infinita. Esta recreación puede expresarse, en Novalis, en el concepto místico-poético de la magia. Pero también puede darse como nueva tarea de la razón. Y los textos del *Athenaeum* o "El más antiguo programa sistemático del idealismo alemán" habían formulado esa tarea: lo ilimitado sensible de la imaginación debía ponerse al servicio de lo infinito de las ideas de la razón, identificar su poder de volver el pensamiento sensible al poder de la teoría. El espíritu extraería de sí mismo una mitología nueva, y el poema, a cambio de la ingenuidad perdida, ganaría los poderes del conocimiento: retomando, a partir de sí mismo, la potencia a través de la cual el lenguaje es un "poema del género humano en su conjunto", se volvería capaz de reflejarse a sí mismo, de hacer su propia "teoría", bajo la forma del poema de su propia poeticidad y de la poeticidad en general. A la epopeya perdida sucedía la novela, género sin géneros, género de la mezcla de los géneros, en el que el relato, el canto o el discurso iban a manifestar de un modo distinto el principio de

poeticidad. A la epopeya homérica, en la que el poeta se esfumaba detrás de la presentación de un mundo poético, se oponía la novela *Don Quijote,* que nos presentaba, por el contrario, el principio poético personificado en un personaje, en su encuentro con el mundo de la prosa y en su combate por poetizar cualquier realidad encontrada; y más aún los *Años de aprendizaje de Wilhelm Meister,* en la que el itinerario del héroe se identificaba con las diversas formas de la poesía que este volvía a transitar: la prosa de la novela se convertía entonces efectivamente en poema del poema y libro de Vida.

Hegel opone una consecuencia rigurosa a esta poética de la poesía universalizada: la universalización de la poesía es el estricto correlato de su historización. Es universal *en cuanto* lenguaje de un mundo que aún no se conoce cabalmente a sí mismo. La unidad entre la fabricación de la imagen poética y el movimiento de las formas de la vida pertenece a cierto estadio del desarrollo del *actuar* y del *hacer* humanos que ya ha caducado. El nudo de la demostración hegeliana se sitúa muy naturalmente en el análisis de la epopeya y del mundo de la epopeya. Porque la epopeya se identifica con Homero y la cuestión de Homero resume, a partir de Vico, la cuestión de la naturaleza misma de la poesía. Pero también porque la epopeya es el lugar en el que la definición nueva de la poeticidad puede presentar mejor su concepto, en el pasado, e ilustrarlo más armoniosamente. "La obra épica es la leyenda (*Sage*), el libro, la biblia de un pueblo, y toda nación relativamente importante posee este tipo de libros absolutamente primeros en los cuales se expresa lo que constituye su espíritu original"[57]. La fórmula manifiesta claramente la crisis del principio clásico de genericidad. Los "géneros" épico, lírico y

[57] Hegel, *Curso de estética,* trad. J.-P. Lefebvre y V. Von Schenk, París, Aubier, 1997, t. III, p. 310.

trágico, que Hegel estudia siguiendo el orden de las *Lecciones* de August Schlegel, han dejado de ser las formas apropiadas a la dignidad específica de un tema. La epopeya ya no es la representación de los dioses y de los héroes en una composición y una forma métrica específicas. Es la expresión de la vida de un pueblo, ya que la poesía corresponde a cierto estado del lenguaje que en sí mismo refleja un estado de las relaciones entre el pensamiento y su mundo. Constituye entonces la manifestación ejemplar de esa "ingenuidad" conceptualizada por Schiller, que no es la simpleza de las edades primeras sino la exacta adecuación de la potencia poética a su suelo o medio natal. Es la poesía de un mundo que ya es poético, de un mundo que no conoce la separación de la poesía y de la prosa y en el cual las formas de la vida común y las de la enunciación poética remiten a un mismo modo del *hacer*.

Ese es el universo que canta Homero: una época en que las actividades de los hombres y el vínculo que las une no se han objetivado aún, fuera de ellos o por encima de ellos, en las leyes del Estado, los modos industriales de la fabricación o los engranajes de la administración; una época en que son maneras familiares de ser y de hacer, rasgos de carácter, sentimientos y creencias. En ese mundo, "todo lo que el hombre utiliza para su vida exterior, la casa y la granja, la tienda, el asiento, la cama, la espada y la lanza, el navío con el que surca el mar, el carro que lo lleva al combate; hervir y asar, matar, comer y beber: nada de todo esto ha debido convertirse en un medio muerto, sino que por el contrario debe sentirse perfectamente vivo a través de todos los sentidos del hombre y de todo su yo, lo que confiere entonces una marca individual animada de humanidad a algo que es exterior en sí, gracias al lazo estrecho con que se vincula al individuo humano". Lo que expresan los poemas de Homero es ese modo de ser individual y colectivo que está en las antípodas del modo de ser del maquinismo y el Estado moderno: "Tanto en la vida doméstica como en la

pública, no se trata en Homero ni de una realidad bárbara ni de la exclusiva realidad prosaica (*verständige Prosa*) de una vida familiar y política bien ordenada, sino de ese medio originalmente poético que he designado más arriba"[58].

Lo que la poesía de Homero refleja es ese "medio". Y para eso es necesario que él mismo participe. Pero no como la voz anónima del pueblo arcaico cuyo eco se diseminaría en poemas dispersos sino como la voz de un artista que es uno al igual que ese mundo es uno. La objetividad del poema épico exige que "el poeta como *sujeto* se borre ante su objeto y se disuelva en él", y no obstante, "el poema épico, en su calidad de obra de arte efectiva, debe provenir de *un* solo y único individuo"[59]. Es necesario entonces que Homero forme parte aún del mundo que describe pero también que ya se encuentre lo bastante alejado de él, a cierta distancia temporal a partir de la cual la poeticidad difusa de un modo de vida colectivo pueda ser recuperada como principio de una obra individual. Pero a su vez ese mundo colectivo que él canta, el mundo de la no-separación de las actividades, es en sí mismo y por excelencia el mundo de los individuos. La comunidad sustancial de la vida ética solo aparece en él como manifestación de la actividad y el carácter de los individuos. La unidad épica de los modos del hacer se manifiesta perfectamente en la descripción de esos jefes guerreros que tanto van a fabricar sus propios muebles como a cocinar o a servir a sus huéspedes. "Los héroes carnean los animales y los cocinan ellos mismos; doman el caballo que quieren montar; han fabricado en mayor o menor medida los utensilios de los que se sirven [...] El cetro de Agamenón es un bastón legado a la familia por un ancestro que lo fabricó con sus propias manos a partir del árbol; Ulises

[58] Ibíd., p. 319.

[59] Ibíd., p. 315.

se fabricó su propia cama nupcial. Es cierto que las célebres armas de Aquiles no han sido fabricadas por él. Pero también aquí, sin embargo, se niega la confección por múltiples personas ya que Hefaistos las confecciona a pedido de Tetis"[60]. El mundo épico es poético –antiprosaico– en la medida en que es la exacta adecuación entre un *ethos* colectivo y unos caracteres individuales. Y la individualidad del libro homérico del pueblo se asemeja a esta unidad. Homero escribe su poema como Atreo ha tallado su cetro y Ulises su cama nupcial. Por eso el poema puede ser al mismo tiempo un libro de vida, tallado en el tejido de la vida colectiva, y la obra necesariamente individual de un artista único.

La epopeya es entonces tanto la utopía del poema como una forma de poesía. Manifiesta la exacta entre-expresión del genio creador individual y la poeticidad inherente a un mundo común. Realiza de modo ejemplar esta adecuación del sentido y la materia sensible que es la esencia del arte como modo del pensamiento, manifestación de un pensamiento que está fuera de sí mismo, que se transmite sin resto en la exterioridad de la piedra o en lo monolítico del personaje. Tanto la acción del héroe épico como la figura del dios de piedra expresan esta encarnación de un pensamiento que se ha vuelto forma plástica y que supera a la vez el mutismo del signo y el lenguaje equívoco del símbolo. El sabio equilibrio de la estética hegeliana se explica por esta adecuación entre una teoría clásica de la idea hecha forma y la idea romántica del poema como pensamiento todavía ajeno a sí mismo. El dios de piedra, cuyo mutismo es la forma sensible de la idea, y el héroe épico monolítico, que expresa el mundo colectivo de los individuos, conciertan la manifestación adecuada del pensamiento y su diferencia consigo mismo. Y este acuerdo es también el de una

[60] Ibíd., p. 319 y t. I, p. 346 (traducción ligeramente modificada).

potencia poética individual y el de la poeticidad de un mundo. Esa doble concordancia es justamente lo que define al clasicismo. Pero esta definición del "clasicismo" presenta una propiedad muy marcada: no es más que la reformulación de la poética romántica. Lo que caracteriza la operación de Hegel es la transformación de la poética romántica en teoría del clacisismo. La obra-lenguaje, la bella coincidencia de la forma y la significación, de la obra fabricada y la forma viva, de la individualidad creadora y la poeticidad colectiva, todo aquello que los hermanos Schlegel o Novalis habían convertido en tarea de la poesía nueva, pertenece al pasado. La poética romántica se vuelve así contra sus teóricos. Su programa para el porvenir se convierte en interpretación del pasado. Y esta interpretación del pasado muestra a su vez que el programa del porvenir carece de él. Lo que implica que el corte de Schiller se radicaliza. Y el destino de la epopeya alegoriza el de la poesía en general. La epopeya es la gloria de un mundo –el mundo anterior al Estado y a la división del trabajo–; también es el canto de su crepúsculo. Es una utopía en pasado cuyo reverso es la imposibilidad de la nueva utopía del poema-libro de Vida.

Hegel generaliza, en efecto, la paradoja de ese clasicismo romántico. Para que la idea se manifieste y desaparezca al mismo tiempo en la forma del arte, es necesaria la exacta coincidencia entre lo que el artista quiere hacer y lo que no quiere hacer, lo que hace sin saberlo ni quererlo. Esta condición liga el triunfo del arte al declive de la positividad misma que le da consistencia. Homero hace su poema como Atreo su cetro o Ulises su cama. Pero, correlativamente, la identidad necesaria entre lo que hace y lo que no hace lo vincula al destino del héroe épico que solo se entiende como tal por la identidad en su "cosa" (*Sache*) del querer propio y de la exterioridad del acontecimiento que lo espera. La gloria épica y el triunfo de su poema descansan en el "banco de arena de lo finito". Con

Aquiles, el relato homérico hace desaparecer el mundo colectivo de los individuos. Y hay que ver el sentido de este final. En efecto, era precisamente un "mundo colectivo de los individuos" semejante lo que los jóvenes exaltados de los años 1800 habían proyectado para el porvenir en ese "programa sistemático del idealismo alemán" que Hegel, Hölderlin y Schelling habían esbozado. Soñaban entonces con un mundo de la libertad en el cual la ley mecánica del Estado sería reemplazada por el espíritu vivo de la comunidad, por las Ideas de la razón convertidas en poemas comunes, transformadas en "estéticas", *es decir*, "mitológicas", para sellar, en una religión nueva, el concierto entre los pensadores y el pueblo[61]. La teoría hegeliana de la epopeya conduce este antiguo futuro a su desaparición. Muestra que es el pasado del Estado y de la comunidad, no su futuro.

Esta liquidación de una utopía política de la poeticidad, sin embargo, fija también el destino de la poesía misma. La adecuación ejemplar de la comunidad épica, de su héroe y su poeta, traduce la "poeticidad" natural de un mundo anterior a las racionalizaciones estatales e industriales del hacer humano. Pero se produce también en el marco de la inadecuación que opera en el "lenguaje" del arte. El arte es la manifestación de un pensamiento fuera de sí, tomado en un material que anima y eleva a la idealidad: piedra, madera, color, sonido o lengua; un pensamiento que se hace alma de un cuadro, sonrisa del dios de piedra o imagen y ritmo del poema. Es la manifestación de un pensamiento todavía exterior, todavía oscuro para sí mismo, en un lenguaje cuya virtud poética está ligada a su no-transparencia. La virtud de la poesía es efectivamente idéntica a ese doble defecto que había analizado Vico: la dificultad

[61] "El más antiguo programa sistemático del idealismo alemán", en P. Lacoue-Labarthe y J.-L. Nancy, ob. cit., p. 54.

del espíritu en conocer su propia potencia, la resistencia de la lengua a convertirse en un simple instrumento del pensamiento. La potencia de pensamiento de la poesía es la de un espíritu que no se conoce aún más que en la figura y el ritmo de un lenguaje que a su vez se toma en lo figurado de la imagen y en el espesor temporal de su materialidad. Esto es lo que pone a la poesía en consonancia con un mundo en el que las actividades individuales y colectivas no están sometidas aún a la racionalidad jurídica o económica. Y también es lo que hace de ella un momento de la historia de las relaciones entre el pensamiento, su lenguaje y su mundo, momento por otra parte destinado a desaparecer. La época de la sociedad burguesa y del Estado moderno no se ha limitado a quitarles su poeticidad a las actividades del mundo empírico. También es la época en que el espíritu toma consciencia de su dominio propio y toma posesión de un lenguaje que se ha convertido en un instrumento neutro de la expresión del pensamiento. El espíritu ya no tiene necesidad de conocerse en su manifestación exterior, en las fábulas, caracteres, imágenes y ritmos de la poesía. Ya no necesita la poesía. Pero ella ha perdido también su materia propia, a saber, la doble opacidad de la lengua con respecto a la significación y de la significación con respecto a sí misma.

Hegel pide entonces que se saquen todas las consecuencias necesarias de la teoría romántica del poema. Esta convierte al poema en un lenguaje simbólico. Pero el simbolismo solo se presta a la forma del arte por su inadecuación a la expresión del pensamiento. La adecuación de la expresión lingüística y la forma sensible es solo un momento transitorio de conciliación. Como principio de arte, la poética romántica ya se ha consumado y se ha consumado como clasicismo. A partir de ahora el romanticismo ya solo podrá ser el "sentimentalismo" schilleriano, la idea formal de la reunión por realizar entre el principio subjetivo de la poeticidad y la

objetividad de la prosa del mundo. Es necesario extraer todas las consecuencias del truismo del señor Jordán. No se puede hablar más que en verso o en prosa. Poesía y prosa son modos diferentes de la relación entre pensamiento, lenguaje y mundo. Los innovadores literarios concluían de ello que esos modos del pensamiento son distintos de las simples formas empíricas y que es posible realizar la esencia de la poesía en una novela en prosa. Pero no llevaban esa lógica hasta sus últimas consecuencias. Esos modos de la relación entre pensamiento, lenguaje y mundo son modos históricos. La prosa no es solamente una manera de pasar de una línea a la siguiente, ni tampoco una simple metáfora para oponer la realidad empírica a los ensueños de la imaginación. Es un mundo histórico. Y este mundo histórico prescribe el fin de la poesía como forma esencial del pensamiento, como forma de representación de los "grandes intereses" del espíritu. Es posible seguramente seguir escribiendo sonetos, tragedias o églogas tanto como se quiera. Simplemente habrán dejado de tener el estatuto de la pirámide egipcia, la tragedia griega o el drama de Shakespeare: el de un mundo del pensamiento por el cual este representa, en la exterioridad de la figura, su propio contenido. En los tiempos de la prosa del mundo, el conocimiento del espíritu por sí mismo se dice en la prosa de la filosofía y de la ciencia. No hay relevo de la poeticidad, no hay poética de la prosa. Es en vano que la poesía quiera entonces superarse a sí misma y convertirse en su propia teoría. Lo único que hace es salir del ámbito del arte sin entrar por ello en el ámbito de la filosofía.

Hay que observar bien entonces el abismo que contiene la frase hegeliana, tan frecuentemente citada, sobre la novela como "epopeya burguesa moderna"[62]. Lukács la toma como

[62] Jouffroy, ob. cit., t. III, p. 368.

principio de su *Teoría de la novela*, y se suelen ver en ella los fundamentos de una teoría hegeliana de la literatura. Pero esta frase no inaugura una teoría de la novela. Cierra una, la que Schelling y Friedrich Schlegel habían elaborado basándose en *Don Quijote* y *Wilhelm Meister*. La ruptura de Wilhelm Meister con el mundo del comercio, sus experiencias teatrales y sus discusiones sobre el teatro, el encuentro con Mignon y su canto, símbolos de la "poesía de la naturaleza", su acceso final a una sabiduría que es la de la estética como modo de vida, todo esto hacía de la novela de Goethe, en el análisis de Friedrich Schlegel, el prototipo mismo del "poema del poema", que presenta él mismo la teoría poética de su poeticidad y la teoría de la existencia poética en general[63]. Aunque le rinde un inevitable homenaje a Goethe, Hegel invierte el punto de vista. Lo que para Schelling o los hermanos Schlegel era el principio de "poeticidad infinita" para él será, por el contrario, la marca de un cierre histórico. La epopeya era el poema de un "estado originalmente poético del mundo". La novela, en cambio, se presenta como esfuerzo por devolver su poeticidad a un mundo que la ha perdido. Pero un esfuerzo semejante es contradictorio. No se le devuelve su poeticidad a un mundo que la ha perdido. La novela se ve entonces condenada a no representar más que su propia condición: la distancia entre las aspiraciones poéticas y la prosa del mundo burgués. Muy lejos de la ambición de Goethe o de Friedrich Schlegel, la novela de aprendizaje tiene como contenido esencial la comedia del ideal, la novela de los jóvenes burgueses, en ruptura provisoria con la familia, la sociedad, el Estado o el comercio, pero que, después de haber vagabundeado por todos lados, se convierten

[63] Friedrich Schlegel, "Über Goethes *Meister*", en *Charakteristiken und Kritiken I*, Padeborn, Ferdinand Schöning, 1967.

en filisteos como los demás[64]. O bien este contenido mismo desaparece. Las situaciones y acontecimientos de la novela no son más que "trozos rimados" (Novalis) o un "diccionario de rimas" (Jean-Paul). La novela no tiene entonces más objeto que la repetición infinita del acto de volver a poetizar todo lo que sea prosaico. En la práctica, esa sumisión de toda realidad finita a la autoafirmación del *yo* fichteano se convierte en pura demostración del virtuosismo del artista o en ocasión para que el novelista haga valer incansablemente esa fantasía en la que se concentra el poder poético de transformar toda realidad finita en jeroglífico de lo infinito. Ahora bien, esta potencia solo se demuestra a través de la destrucción de cualquier tipo de objeto. El principio de indiferencia devora entonces el principio de poeticidad. La verdad de la novela es ese "humor" del que son ejemplos las novelas de Jean-Paul en las que el autor se pone incesantemente en escena. Acumula prefacios y apéndices, apéndices a los prefacios y prefacios a los apéndices, consiente por fin en echar a andar a un personaje que es su doble y en lanzarlo en una historia insignificante, pero para acompañarlo, ocupar su lugar, olvidarlo por el camino cuando inicia una digresión poética o una discusión con el lector. La "poesía" no es nada más que la disolución continua de la representación, nada más que el acto de exhibirse a sí misma, de exhibir, en detrimento de todo objeto, su sola intención vacía. La poética romántica se invierte, entonces. A la poética restringida de una "palabra viva" reducida a la escena oratoria, oponía la gran escena de la palabra viva, la escena de la escritura, la escena del verbo hecho carne, de la naturaleza hecha poema o de la pura fantasía que traza por todas partes los jeroglíficos o los arabescos del infinito. Las aventuras sin pies ni cabeza de los héroes inconsistentes de

[64] Jouffroy, ob. cit., t. II, p. 208.

Jean-Paul transforman esta gran escena del "todo habla" en pura errancia de la letra muerta. Jean-Paul le asignaba a la novela la realización de la tarea poética de enseñarnos a leer los signos del mundo, de ser su gramática y su diccionario. "Nuestra alma –decía– escribe en las almas con los veinticuatro signos de los signos (es decir con los veinticuatro caracteres que forman las palabras); la naturaleza, con millones de signos"[65]. ¿Este presunto lenguaje de los símbolos del alma, que le habla al alma como la naturaleza nos habla, no se vuelve semejante, en última instancia, a la aridez sin vida de los signos del alfabeto? Lo que las historias de Jean-Paul oponen a la poética aristotélica de las intrigas bien armadas ya no es, para Hegel, la unión de la potencia poética individual y el espíritu sustancial de una colectividad, sino su contrario: la unión de lo arbitrario de la fantasía con la circulación errática del papel, es decir, del anti-espíritu.

[65] Jean-Paul, "Quelques jus de tablette pour les messieurs", en M. Alexandre (ed.), *Romantiques allemands*, París, Gallimard, col. Bibl. de la Pléiade, 1963, p. 1475, y *Poétique ou Introduction à l'esthétique*, París, 1862, t. II, p. 131.

5. El libro en pedazos

De este modo, Hegel invalida dos veces la pretensión del poema nuevo, el poema que se prueba en la forma misma de la prosa. En su forma objetivista, el poema novelesco se pierde en la prosa del mundo burgués. En su versión subjetivista, reduce la obra a la sola exhibición del signo muerto del arte, la firma del artista. El romanticismo entonces no es el principio de una poética nueva. Es la entrada de la poesía y el arte en la era de su disolución. El principio de esta disolución es la incompatibilidad de los dos principios organizadores de la poética antirrepresentativa, el que hace de la poesía un modo propio del lenguaje y el que decreta la indiferencia de la forma con respecto al tema representado. Si la poesía y el arte son modos del lenguaje y del pensamiento, no pueden conocer el principio de indiferencia. El arte es un lenguaje en tanto y en cuanto dice la relación necesaria –adecuada o no– de un pensamiento con su objeto. Desaparece allí donde esa relación es indiferente. Sin duda alguna, Hegel actúa con algo de mala fe al rebajar la "poesía universal progresiva" de los hermanos Schlegel al humor de Jean-Paul; baste con considerar los sarcasmos de los primeros con respecto al segundo. Pero no por eso deja de formular la paradoja en la que se va a debatir toda la empresa de la literatura. Esta se empeñará

incansablemente en definir teóricamente y construir prácticamente una coherencia de los principios opuestos, desde el "libro sobre nada" de Flaubert, que debe encontrar la forma sonora única que hace de cada frase una manifestación de la Idea, hasta la paradoja proustiana de ese "libro impreso en nosotros" cuyo desciframiento es la obra de un libro en el que "no hay ningún hecho que no sea ficticio"[66]. Pero también por su encarnizamiento contra las historias de bachilleres y maestros de escuela de Jean-Paul, Hegel revela, más allá de la contradicción entre el principio expresivo de necesidad y el principio antirrepresentativo de indiferencia, una contradicción más profunda cuyo lugar privilegiado es el género epónimo del romanticismo, el género sin género de la novela. Esta no opone solamente la necesidad de una escritura a la indiferencia de un tema. Opone la escritura a la escritura: la escritura como verbo que atestigua una potencia de encarnación, presente en el poema, el pueblo y la piedra, y la escritura como letra sin cuerpo: disponible para todo uso y todo locutor porque está separada de todo cuerpo susceptible de verificar su verdad. Detrás de la oposición entre esos dos principios rectores que dividen cruelmente la poética romántica, lo que se revela como verdad oculta de la novedad literaria es entonces el conflicto de las escrituras.

Para entenderlo mejor detengámonos en una de esas fábulas y uno de esos héroes cuya inconsistencia denuncia Hegel. En 1809, Jean-Paul publica su *Vida de Fibel*, obra cuyo título muestra ya la fórmula humorística. "Fibel" era entonces, en efecto, el nombre común de los abecedarios alemanes. Según se dice, el nombre deriva de *Bibel*, la Biblia. Jean-Paul transforma entonces este nombre común en nombre propio,

[66] Proust, *Le temps retrouvé, A la recherche du temps perdu*, París, Gallimard, 1954, t. III, p. 846.

al inventar un Fibel, autor de un libro homónimo. La ficción del libro depende entonces enteramente de la empresa del narrador que quiere reconstruir la vida y la obra del tal Fibel. La tarea, nos dice, es ardua porque las fuentes son inhallables. Cansado de consultar en vano bibliotecas y sabios, se vuelve hacia los mercados y los libreros. Así encuentra en las estanterías de un librero, judío converso, los restos de una obra monumental, los cuarenta tomos de la vida y obra de Fibel, de los que no quedan más que las tapas. Salvo algunas hojas, en efecto, el contenido fue dispersado al viento por los soldados franceses. Felizmente, sin embargo, los habitantes del pueblo recogieron los cuadernillos esparcidos al capricho del viento e hicieron con ellos cucuruchos de café, barriletes, moldes de corsés, encendedores de pipa, fundas de sillas o papeles para envolver arenques. El narrador hace aparecer entonces a los granujas del pueblo para recuperar, una por una, las hojas arrancadas del libro, recicladas para esos usos pintorescos. En el transcurso de esta recolección se nos libra la historia del héroe. El joven Fibel, hijo de un cazador de pájaros, se había apasionado muy pronto no por la lectura sino por las letras como tales, las letras en su materialidad. Un sueño nocturno en el que se le había aparecido un gallo le había dado el principio de su "obra": la asimilación, a través de una onomatopeya (*Ha*), de la figura del gallo, de la letra H y de la palabra *Hahn*, que es el nombre animal de esa ave. Diversas aventuras se suceden hasta que se agotan todas las fuentes sobre la vida de Fibel, que vamos a volver a encontrar al final en la figura de un anciano centenario y olvidado de todos en un caserío vecino.

Según los biógrafos de Jean-Paul, el autor estaría ironizando en esta fábula del libro en pedazos sobre la suerte de sus propias obras de juventud, igualmente recicladas, por haberse vendido mal, para toda clase de usos prácticos. Según sus críticos August Wilhelm Schlegel o Hegel, la historia podría ante

todo simbolizar su método aleatorio de composición. Pero es fácil percibir que esta historia "fantasiosa" sigue un modelo novelesco probado, precisamente tomado de la novela fundadora de la tradición novelesca moderna, *Don Quijote.* La ficción del libro recompuesto a partir del hallazgo azaroso de hojas de papel recicladas viene en línea directa del capítulo IX de *Don Quijote.* En el capítulo VIII, el narrador había interrumpido bruscamente el relato de las desventuras de su héroe en plena batalla con el Vizcaíno. El manuscrito del que disponía, decía, se detenía allí y él había buscado inútilmente otras fuentes sobre la vida del caballero errante. En el capítulo siguiente, sin embargo, una feliz casualidad intervenía. El narrador encontraba en las calles de Toledo a un muchacho que iba a vender unos cartapacios y papeles viejos a un mercader de seda. Empujado por su pasión de leerlo todo, "aunque sean los papeles rotos de la calle", agarraba uno de los cartapacios y descubría que estaba escrito en caracteres arábigos. Por medio de un morisco que hablaba español se enteraba de que el manuscrito contenía la historia de Don Quijote, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo. Lo único que le quedaba por hacer era mandar a traducir los libros, entonces, para que el relato volviera a comenzar.

Al trasponer esta historia de papeles reciclados, Jean-Paul no toma solamente un episodio del modelo de la fantasía novelesca, sino cierta relación entre la enunciación y la fábula. Porque la fábula del libro en lengua extranjera, salvado *in extremis* del reciclado industrial, no es solamente un episodio en la novela de Cervantes. Entra en un juego bien determinado que, a lo largo de todo el libro, duplica la ficción del desdichado caballero que es víctima de los libros a través de una ficcionalización de la función narrativa misma. Unas veces el narrador se presenta como simple copista que depende, para contar la historia de su héroe, del azar del material encontrado. Otras veces, por el contrario, asume, y el autor asume a través

suyo, un papel de control sobre el personaje y la historia. Este juego se lleva a cabo más particularmente en el segundo libro, escrito para responder a la "continuación" escrita por un plagiario, en el que Don Quijote visita una imprenta donde se imprime su propia historia, y arbitra sobre la verdadera y la falsa versión de sus hazañas. Pero Jean-Paul no se ha limitado a tomar de Cervantes la historia del manuscrito reciclado. También ha tomado el modo de enunciación que la acompaña, ese juego sobre la realidad de la función narradora, que los "humoristas" del siglo XVIII, y sobre todo Sterne, han perfeccionado entretanto. La "fantasía" de Jean-Paul participa de una tradición de la puesta en fábula de la escritura, que relaciona un tipo de historia –la del enamorado de los signos escritos– con un juego sobre la enunciación de la fábula.

Pero Cervantes tampoco había inventado la historia del manuscrito encontrado. La suya es una versión paródica de un *topos* novelesco ilustrado en particular por el libro que constituye su blanco principal, *Amadís de Gaula*. El prefacio de *Amadís* nos contaba en efecto cómo el manuscrito que contenía la historia del héroe había sido encontrado por casualidad en los subterráneos de un viejo castillo abandonado. Pero la genealogía de la fábula no se detiene allí. Las novelas de caballería del tipo de *Amadís* se inscriben a su vez en una larga tradición que, a través de la *Novela de Troya*, la *Novela de Tebas* y la *Novela de Alejandro*, vincula las historias de caballería a los grandes relatos de la Antigüedad. Y el libro hallado de *Amadís* toma como modelo una singular "exhumación" que ocurrió en el siglo III de nuestra era. Se trata del "descubrimiento" de los "verdaderos" relatos de la guerra de Troya presuntamente escritos –por la confusión de Homero el mentiroso– por dos testigos auténticos de la guerra, que habían combatido cada uno en uno de los dos campos: del lado troyano, Dares el Frigio, compañero de Antenor; del lado aqueo, Dictis el Cretense, compañero de Idomeneo. Ahora bien, la historia de Dictis es

introducida por un prefacio y una carta de envío que nos describen las circunstancias del descubrimiento del manuscrito. Muchos siglos después de la caída de Troya, bajo el reinado de Nerón, durante un terremoto ocurrido en Creta, la tumba de Dictis había sido destruida y su interior, descubierto. Unos pastores habían notado entonces la presencia de una caja pequeña. En lugar del tesoro que esperaban encontrar, habían hallado cinco tablillas escritas en alfabeto fenicio. La traducción del manuscrito muestra que contenía las memorias de Dictis, quien había ordenado que su relato fuera enterrado con él. Pero la historia tampoco se detiene aquí. Cuando se habla de Homero y se corrigen sus relatos, Platón nunca está lejos. Esta historia de terremoto y pastores ávidos que aprovechan para despojar a los muertos retoma claramente los elementos de otra *historia* contada por Platón, en el libro II de la *República*: la del pastor Giges, que había penetrado, gracias a un seísmo, en el vientre de la tierra donde había encontrado en la mano de un muerto un anillo que lo había vuelto invisible y le había permitido seducir a la reina de Lidia, matar al rey y tomar su lugar.

El *topos* novelesco del manuscrito encontrado se remontaría así a esta fábula original[67]. ¿Pero qué estatuto teórico darles a esas similitudes y transformaciones de los episodios? ¿Qué relación existe entre las bromas de Jean-Paul de las que se burla Hegel y los crímenes de Giges que Glaucón invocaba para mostrar que nadie elige la justicia si puede ser injusto impunemente? ¿Qué vínculo establece la historia novelesca del manuscrito encontrado entre unos y otros? ¿Y en qué medida este vínculo incumbe a la idea misma de la literatura? Para intentar responder estas preguntas, hay que volverse hacia

[67] Con respecto a esta filiación, remito al estudio de William Nelson, *Fact or Fiction: the Dilemma of the Renaisance Storyteller,* Cambridge, Harvard University Press, 1973.

otras transformaciones de la fábula del libro dispersado, ya no en los quince años que preceden a la *Vida de Fibel* sino en los treinta años que lo siguen. En estos años se difunden en efecto las autobiografías de niños del pueblo que contienen generalmente un episodio obligado: el relato del encuentro con el mundo de la escritura. Un día, por casualidad, el niño ha encontrado, en una estantería al aire libre, en una plaza o un puerto por donde pasaba por cualquier otro motivo, en un granero abandonado o en una casa donde había tenido que refugiarse, un libro –siempre único– o mejor dicho, menos que un libro. Porque siempre, en estos relatos, el volumen está viejo e incompleto. Falta la tapa o incluso la página con el título. O aun, a falta de libro, se trata de un papel recogido en la calle o de envoltorios de productos alimenticios, que se transforman para el niño en fragmentos de una enciclopedia maravillosa. El hallazgo excepcional de la escritura, que cambia un destino, siempre se liga a este estatuto de transición entre dos universos: estado de desherencia del libro que ya está por abandonar el circuito del sentido para ser reciclado como pura materia, útil para cualquier uso industrial o doméstico; o, a la inversa, colección aleatoria de los envoltorios de papel que se transforman en volumen. De las *Memorias de un niño de Saboya,* que publica el antiguo deshollinador Claude Genoux en 1844, hasta *Marie-Claire,* que publica en 1910 la antigua pastora Marguerite Audoux, el relato sufre mil y una variaciones pero sus componentes siguen siendo fundamentalmente los mismos: hallazgo casual, con sus dos variantes, la del mercado al aire libre y la del local abandonado; degradación del libro que ya casi no es tal; unicidad del libro que por eso vale más que todos los libros; ingreso en una nueva vida[68]. El *topos* del libro

[68] Tomemos como ejemplo, porque resume muchos otros y porque Proust fue particularmente sensible a él, el descubrimiento de la pastora Marie-Claire

encontrado –o incluso del libro en pedazos– propio de la fantasía novelesca se transforma aquí en fábula social del ingreso en la escritura. Fábula o mito, en el sentido de los *muthoi* de Platón, de esos relatos de los destinos del alma diseminados en sus diálogos y que comprenden en particular la historia del pastor Giges.

¿Qué relación establecer, sin embargo, entre el pastor regicida y los carpinteros, tipógrafos, zapateros o tejedores, de buenas maneras y espíritu soñador, que nos cuentan estos relatos de iniciación a otro destino, el de los hombres de escritura? Significativamente son los hombres de letras quienes nos lo muestran, al reaccionar a esta novedad que se denomina, allá por los años 1830, la literatura de los obreros, la literatura producida por esos niños del trabajo que traspusieron la barrera simbólica del libro. Pero, más significativamente aún, los que se inquietan ante esta invasión del templo del arte por los niños del trabajo no son los fieles de Aristóteles, de la separación de los géneros y el decoro. Son los defensores de la poética nueva, de esa poesía sin frontera que une la obra del poeta inspirado y el poema de piedra del pueblo anónimo. Son ellos los que establecen la relación entre el libro encontrado y la obra de muerte. Y lo hacen reactualizando, en su faz oscura,

---

en el granero de la granja: "No hallé más que un librito sin tapas, cuyas hojas estaban enrolladas en las puntas como si alguien las hubiera transportado mucho tiempo en un bolsillo. Faltaban las dos primeras páginas y la última estaba tan sucia que los caracteres estaban borrados. Me acerqué al tragaluz para tener más claridad y, en el encabezamiento de las páginas, vi que se trataba de *Las aventuras de Telémaco*" (Marguerite Audoux, *Marie-Claire*, Stock, 1987, p. 131). Para otros ejemplos, ver mis libros: *La nuit des prolétaires*, París, Hachette, colección Pluriel, 1997, y *Courts voyages au pays du peuple*, París, Editions du Seuil, 1990. En cuanto al valor simbólico de *Las aventuras de Telémaco* como libro en el que el ignorante puede descubrir que es capaz de leer, ver también mi libro *Maître ignorant*, París, Fayard, 1987.

la fábula de Don Quijote, como fábula de la víctima del libro. Charles Nodier abre el camino al invertir el argumento de los que quieren luchar contra el crimen por medio de la instrucción. Es esta la que, por el contrario, transforma en criminales a los honestos hijos del pueblo[69]. Fue Victor Hugo quien, en 1838, lleva al teatro la historia de Ruy Blas, el huérfano que el colegio convirtió en poeta en vez de convertir en obrero, y de sus amores fatales por una reina. Fue Balzac quien, al año siguiente, relató en *El cura de aldea* la historia de Véronique Sauviat, hija del chatarrero de Limoges, cuya vida fue trastornada hasta el punto de convertirse en inspiradora de un crimen por un ejemplar de *Pablo y Virginia* encontrado en un puesto de feria al aire libre. En 1841, fue Lerminier, antiguo redactor del *Globe*, antiguo partidario de Saint-Simon, filósofo del derecho e introductor privilegiado de la filosofía alemana, quien enunciaba el peligro de esta "literatura" nueva, en aquella misma *Revue des Deux Mondes* que había acogido los escritos entusiastas de los jóvenes románticos y la advertencia de Gustave Planche. Escribe su artículo "De la literatura de los obreros" al día siguiente del suicidio de Adolphe Boyer, un tipógrafo desesperado por la falta de éxito de su libro. A decir verdad, ese libro no tenía nada que ver con la poesía sino con la organización del trabajo, y Boyer no murió como poeta maldito sino como militante desengañado. No por eso el suicidio de Boyer dejó de convertirse en un símbolo de la vanidad mortal de "la literatura de los obreros". Y Lerminier establece los argumentos de la condena. En primer lugar, esos aprendices que entran en el terreno de la literatura no pueden ser más que torpes imitadores, estériles para el arte. En segundo lugar, están destinados al fracaso, entonces,

[69] Charles Nodier, "De l'utilité morale de l'instruction pour le peuple", *Rêverie*, París, Plasma, 1979.

y a todas las seducciones de la desesperación. Pero, más fundamentalmente, este ingreso en la escritura no supone solamente la perdición de algunos desdichados, es la perturbación del orden mismo que destina a los hombres de herramientas a las obras gobernadas por la herramienta y a los hombres de pensamiento a las vigilias del pensamiento. Siete años antes, el mismo Lerminier había escrito, en la misma revista, para defender el lanzamiento de la *Enciclopedia popular* de sus antiguos correligionarios Pierre Leroux y Jean Reynaud, un artículo sobre la soberanía del pueblo. Había mostrado que esta soberanía no era un simple principio jurídico-político sino "un sistema completo que se desarrolla históricamente", y que comprendía "un dogma, una religión, una filosofía, una poética, una política"[70]. Estos siete años no bastaron solamente para entibiar sus sentimientos con respecto a la soberanía del pueblo. A través del tema aparentemente tan lábil de la "literatura obrera", dejaron ver sobre todo la fisura de esa bella coherencia, hicieron aparecer la circulación democrática de la letra como la perturbación radical de toda armonía entre esta poética y esta política.

La denuncia hegeliana deja aparecer entonces un doble fondo, que es también el doble fondo de la literatura misma. Las bromas sobre el libro compuesto de hojas arrancadas no simbolizan solamente los vanos esfuerzos del humor novelesco por volver a poetizar el mundo de la prosa. Detrás de la figura teórica del aprendiz fichteano, perdido en el trabajo sin fin de esta repoetización, detrás de Robinson conquistando a Novalis que se ha convertido en un Don Quijote desdichado, aparece una figura social inquietante, la del aprendiz

[70] Lerminier, "De l'encyclopédie à deux sous et de l'instruction du peuple", *Revue des Deux Mondes,* 1834, t. I.

del mundo del pensamiento[71]. Y detrás de las fantasiosas historias de libros hechos de hojas arrancadas, se dibujan fábulas más sombrías de niños perdidos y trabajadores que han sido pervertidos. Pero estas tienen como modelo, de hecho, la historia del pastor Giges. Platón había compuesto esta historia, en efecto, por medio de una transposición significativa de la historia narrada por Herodoto. En ella, Giges era un capitán de los guardias del rey de Lidia, Candaule. Este, demasiado orgulloso de la belleza de su esposa, hacía que Giges, escondido, la contemplara sin velos. Pero la esposa se daba cuenta de la estratagema y, para vengar su humillación, seducía a Giges y lo armaba contra su esposo. Al inventar otro Giges, ancestro del de Herodoto, Platón opera una doble transformación de la historia y de su moral. La disimulación imaginada por el necio Candaule se convierte en secreto de invisibilidad que Giges descubre en el país de los muertos y que despierta en él una vocación de ambicioso y de criminal. Y el oficial se convierte en un pastor, es decir en el hombre de pueblo por excelencia, dedicado a los trabajos y los placeres del campo, y pervertido por el hallazgo de ese poder de invisibilidad que, como nos lo recuerda el *Fedón*, es a la vez el poder del conocimiento y el poder del dios de los muertos. Giges, en suma, es el primero de esos trabajadores "desclasados" cuya amenaza obsesiona, en

[71] Extrañamente, por otra parte, al final de la sección de las *Lecciones de estética* dedicada al arte romántico, la transición de los caracteres shakespeareanos al sentimentalismo de Jean-Paul pasa por consideraciones cuasi sociológicas sobre la "monofonía" de esos "hombres salidos de las clases inferiores" que no han recibido "una formación con fines universales". (Jouffroy, ob. cit., t. II, p. 197). Pero antes de Hegel, A.W. Schlegel había compuesto el retrato, anónimo pero transparente, de ese novelista que escribe en su pueblo los soliloquios de su humor caprichoso antes de ir a la ciudad para consagrarse como gran hombre: en resumen, Jean-Paul ilustra el retrato del autodidacta (cf. A.W. Schlegel, *Vorlesungen uber Aesthetik,* Paderborn, 1989, t. I, p. 487).

la edad moderna, el pensamiento de tantos. Y, más allá de su contexto inmediato, la fábula recibe su sentido del principio que gobierna la república platónica; que cada uno en la ciudad se ocupe de su propio asunto; y sobre todo que las almas de hierro, destinadas al trabajo alimenticio, no se mezclen en los asuntos comunes y las cosas del pensamiento, que constituyen la tarea propia de las almas de oro. La argumentación de Lerminier, al igual que las intrigas de Nodier, Hugo o Balzac y las de numerosos epígonos suyos, son variaciones modernas de esta regla de oro de la república platónica.

6. La fábula de la letra

Entre la historia del pastor pervertido, las bromas novelescas sobre el libro perdido y luego encontrado y las fábulas modernas del hijo del pueblo que es llevado a la perdición, hay que introducir entonces el vínculo con otros dos mitos platónicos. El primero es otro relato del país de los muertos y cierra *La República*: el relato de Er el Pánfilo, herido y dado por muerto en el campo de batalla, y que pudo ver entonces lo que allí sucedía, hacernos un relato detallado y contarnos un secreto esencial: que las almas eligen su propio destino entre los lotes arrojados en montón como en los puestos de una plaza pública. El segundo es el mito de la invención de la escritura que Sócrates presenta al final del *Fedro*. El rey Thamos, como todos sabemos, opone un doble argumento al inventor Theuth, que alaba los méritos de su descubrimiento. En primer lugar, la letra escrita es semejante a una pintura muda, una pintura muerta de la palabra, capaz de imitar únicamente, de repetir indefinidamente lo mismo. Es una palabra huérfana, desprovista de lo que constituye la potencia de la palabra viva, de la palabra del maestro: la posibilidad de "socorrerse a sí mismo", de responder cuando se es interrogado sobre lo que se dice y de convertirse así, en el alma de aquel a quien se la dirige, en semilla viva, capaz de fructificar por sí misma. En segundo

lugar, ese mismo mutismo vuelve la letra escrita demasiado locuaz. Al no ser guiada por un padre que la lleva, según un protocolo legítimo, hacia el lugar en que puede fructificar, la palabra escrita rueda al azar de un lado al otro. Va a hablarle, a su manera muda, a cualquiera, sin poder distinguir aquellos a quienes es conveniente hablar y aquellos a quienes no es conveniente. En suma, el rey responde al inventor, que le propone una técnica útil, que la escritura es algo muy distinto. No es simplemente un medio de reproducción de la palabra y de conservación del saber. Es un régimen específico de enunciación y de circulación de la palabra y del saber, el régimen de una enunciación huérfana, de una palabra que habla sola, olvidada de su origen, despreocupada con respecto a su destinatario. Podría decirse que es "autotélica" o "intransitiva" en los términos de los teóricos contemporáneos de la literatura. Pero justamente el análisis platónico confunde los puntos de orientación que esas nociones vehiculan para nosotros. Su "intransitividad" es lo que hace circular la letra, su "autotelismo" es lo que la vuelve apropiada para los fines de cualquiera. El *muthos* platónico nos muestra que la oposición no se produce entre una palabra que comunicaría y otra que no comunicaría. La oposición se produce entre dos puestas en escena diferentes de la palabra. La palabra que habla enteramente sola no es la "columna de silencio" sartreana, elevada en honor de los iniciados en un jardín cerrado a la multitud. Se trata por el contrario de la destrucción de toda escena reservada de transmisión de la palabra. El modo propio de visibilidad y de disponibilidad de la letra escrita confunde toda relación de pertenencia legítima de la letra escrita a la instancia que la enuncia, a la que debe recibirlo y a los modos según los cuales debe ser recibido. Confunde la manera misma en que el discurso y el saber ordenan una visibilidad y su autoridad.

El texto de Platón no define entonces "defectos" de escritura o una relación de inferioridad de la palabra escrita en

relación con la palabra viva. Muestra un desdoblamiento esencial a la idea de escritura y convierte a ese desdoblamiento en concepto mismo de escritura como régimen de la palabra. La escritura, en efecto, no es el simple trazado de los signos, opuesto a la emisión vocal. Es una puesta en escena particular del acto de habla. La escritura traza siempre mucho más que los signos que alinea, traza al mismo tiempo cierto tipo de relación de los cuerpos con sus almas, de los cuerpos entre sí y de la comunidad con su alma. Es un recorte específico de lo sensible, una estructuración específica del mundo común. Y esta estructuración aparece en Platón como el desarreglo mismo del orden legítimo por el cual el *logos* se distribuye y distribuye los cuerpos en comunidad. En el *Fedro*, un mito anterior, el de las cigarras, oponía dos categorías de seres: los trabajadores que vienen a dormir su siesta a la sombra en las horas de calor en que cantan las cigarras; y los dialécticos, separados de los primeros por el gusto de la palabra, del intercambio vivo e ilimitado de las palabras. Antes aún, otro mito, el del carro alado y de la caída, había fundado en verdad esa repartición de las condiciones. En efecto, había vinculado la desigualdad de las encarnaciones de las almas en tal o cual condición con la incapacidad que esas almas manifestaban para soportar la contemplación de las verdades celestes. La inferioridad de una condición manifestaba así la indignidad de un modo de vida separado de los modos verdaderos del *ver* y del *decir*.

Ahora bien, la escritura es el régimen de enunciación de la palabra que desarregla esta jerarquía de los seres según su potencia "lógica". Deshace todo principio ordenado de la encarnación de la comunidad del *logos*. Introduce la disonancia radical en la sinfonía comunitaria tal como la piensa Platón, como armonía entre los modos del *hacer*, del *ser* y del *decir*. Armonía entre tres cosas: las *ocupaciones* de los ciudadanos, lo que "hacen", pero más aún la manera en que ocupan el tiempo; su *ethos*: su manera de estar en su lugar y de significar

esa ocupación; y el *nomos* comunitario: ese *nomos* que no solo es la ley sino también en igual medida el *aire* de la comunidad, su espíritu experimentado como tono fundamental, como ritmo vital de cada uno y de todos. Esta sinfonía de una república que armoniza las ocupaciones, las maneras de ser y el tono de la comunidad se opone en Platón a la anarquía democrática. La democracia no es en efecto un régimen que se diferencia simplemente de los otros por una distribución diferente de los poderes. Se define más profundamente como un reparto determinado de lo sensible, una redistribución específica de sus lugares. Y el principio mismo de esa redistribución es ese régimen de la letra huérfana, en disponibilidad, que podemos llamar literariedad. La democracia es el régimen de la escritura, aquel en que la perversión de la letra se identifica con la ley comunitaria misma. Es instituida por esos espacios de escritura que perforan con su vacío demasiado lleno y con su mutismo demasiado locuaz el tejido vivo del *ethos* comunitario.

La polémica platónica nos muestra algunos de esos espacios de la letra muda y locuaz. Es el caso del pórtico real de Atenas donde están escritas las leyes en tablillas móviles, clavadas allí como pinturas estúpidas o discursos sin padre, semejantes, nos dice el *Político*, a las recetas de un médico que, habiéndose ido lejos, las hubiera dejado en previsión de toda enfermedad por venir. Es también el caso de la orquesta del teatro en el que el primer llegado, nos dice Sócrates, puede comprar por una dracma los libros de Anaxágoras, el maestro de Pericles, el pensador que dijo que el Espíritu ordenaba todas las cosas en base a partes iguales de materia. O, por fin, la Asamblea de Atenas donde se ejerce el poder de una palabra muda y locuaz, más propicia que cualquier otra a engendrar el parloteo, la palabra *demos*. La democracia es cabalmente el régimen de la escritura, el régimen en el que la errancia de la letra huérfana dicta la ley, en el que hace las veces de discurso vivo, de alma viva de la comunidad.

Todo el mundo conoce la querella de Platón con la poesía y con la imitación en general, querella que se refiere al contenido de las fábulas, épicas o trágicas, y a su modo de enunciación. En primer lugar, estas fábulas que, bajo un aspecto seductor, nos presentan a hombres dominados por la desmesura, nos hacen experimentar placer con las perturbaciones del alma. Y más particularmente, al agitar sus simulacros, la comunicación teatral del placer transporta e imprime en nuestras almas todas las conmociones capaces de destruir la virtud de los ciudadanos. En segundo lugar, el poeta no miente solamente sobre los dioses y los héroes cuyos simulacros miméticos crean contramodelos éticos. Miente también sobre sí mismo, esconde que es el padre de su discurso, desconoce que es responsable de él al disimular su voz detrás de la de los actores trágicos o los personajes épicos. Así la ficción poética altera el temperamento de los ciudadanos al agitar las contradicciones de las pasiones y la duplicidad de las voces. Pero la mentira de los poetas no es tal vez el peor de los peligros que amenazan la distribución ordenada de la palabra en la comunidad. La perturbación de la escritura es más radical que la de la poesía. Sin duda, las fábulas mentirosas de los poetas inscriben en el alma marcas de falsedad que hacen crecer los principios de la injusticia. Sin duda, el disimularse del poeta en su discurso instaura el reino de la duplicidad en la ciudad. Pero la pintura muda-locuaz que habla sin acompañar su decir es más temible que el modelo falaz de imitación que se propone a las almas débiles; y el discurso huérfano, que rueda de un lado al otro, más temible que el poema cuyo padre está oculto. Ya que si el desorden de la ficción poética es una manifestación de la ciudad mal constituida, el desorden de la literariedad es constitutivo de esa perversión. Se identifica con el principio mismo de un orden político, el de la democracia. Este desorden fundamental se oculta en alguna medida detrás de la denuncia de la

mentira poética. Y es él el que aparece allí donde se desmoronan las formas de solución de la perturbación poética.

Porque esta perturbación tiene arreglo, y la Antigüedad conoció al menos dos soluciones de la perturbación ficcional. La primera es la solución política platónica, que de ninguna manera se identifica únicamente con la exclusión de los poetas. Platón soluciona positivamente la perturbación poética al oponer a la mala *mimesis* una buena *mimesis*, o más bien otro estatuto de la *mimesis*. El libro x de la *República* proporciona *a contrario* su principio. El mal imitador, Homero, nos propone apariencias de apariencias: Aquiles, "modelo" de coraje, es decir envoltorio hecho de discursos fogosos y de descripciones de armas destellantes, o Néstor, fantasma de sabiduría. De haber sabido lo que son la sabiduría y el coraje, Homero habría conducido ejércitos, habría dado leyes a las ciudades, habría formado hombres sabios o valientes. Esta es la verdadera *mimesis*, la que imita una virtud en el alma y el cuerpo vivos de un individuo o de una ciudad. Por ella trabajan tanto Sócrates, él mismo una obra de arte como lo afirma Alcibíades en el *Banquete*, como los sabios legisladores que justifican en el séptimo libro de las *Leyes* la exclusión de los autores de tragedias por el hecho de que son ellos mismos autores de tragedias y de la mejor de entre todas ellas, la que imita la vida más bella. A la tragedia representada se opone el poema vivo: el coro o la danza de la ciudad mimando su principio y encantándose con su aire o con su tono. El desorden que la ficción poética traía a la ciudad se corrige por el hecho de que la ciudad misma se convierte en la realidad del poema vivo, la consumación de la buena imitación.

La segunda solución, la que establece la *Poética* de Aristóteles y que funda la idea misma del "arte poético", opera exactamente al revés. Aristóteles rechaza en efecto la confusión operada por Platón entre dos imitaciones: la del poeta que propone sus fábulas y sus caracteres y la del alma que

actúa o sufre según los modelos que se imprimen en ella. Platón unía estas dos imitaciones en una sola teoría de la identificación: los simulacros teatrales de la imitación se transformaban necesariamente en trastornos del alma. Aristóteles los separa y, en lugar de hacer del alma y de la ciudad justas los verdaderos poemas, circunscribe, en las actividades humanas y las ocupaciones de la ciudad, el lugar de la *mimesis*. Rechaza el estatuto pasivo de la *mimesis* del que Platón hacía un simulacro portador de sufrimiento. Le atribuye el estatuto activo de un modo de conocimiento, inferior pero efectivo. Sobre esta base puede definir un sistema de legitimidad de la *mimesis*: en primer lugar, una virtud positiva del acto de imitar como modo específico del saber; en segundo lugar, un principio de realidad de la ficción que circunscribe su espacio-tiempo propio y su régimen particular de palabra (y la por demás célebre *catarsis* designa en primer lugar esta autonomía de los efectos de la palabra, esta retención de la emoción trágica exclusivamente en el escenario del teatro); en tercer lugar, un principio de genericidad que distribuye los modos de la imitación en función de la dignidad de sus temas; en cuarto lugar, criterios para juzgar si las fábulas son propias o impropias a la imitación trágica o épica. Define entonces los primeros elementos de ese sistema del decoro representativo que va a sistematizar la poética clásica de la representación. Funda también ese principio de actualidad de la palabra que va a proporcionarle un marco a la poética de la representación, acordando el principio de realidad de la ficción, que circunscribe su propio espacio-tiempo, con su régimen particular de palabra, y la inclusión de esta palabra en el universo retórico, el de la palabra socialmente activa de las asambleas o los tribunales.

Puede entenderse entonces que en el momento en que se desmoronó el edificio de la representación, la gran poética romántica de la escritura universal que había pronunciado su ruina se viera confrontada de pronto a otro desorden, oculto

tras el arreglo de la ficción, el desorden indisolublemente poético y político de la palabra muda y locuaz. Puede entenderse que descubra, en medio de las ruinas del sistema aristotélico, la vieja pregunta platónica y que la ocasión estuviera dada por la confrontación de los relatos sobre el destino de los proletarios, captados por el trayecto de la letra errante, y de los *topoi* o de los modos de enunciación que han acompañado y alegorizado la escritura novelesca. De hecho fue el género sin género de la novela el que vehiculó desde la Antigüedad los poderes de la letra muda y locuaz. No solamente mezcló a príncipes, mercaderes y patronas de burdel, los fragmentos de vida realistas y las historias de magia. No solamente diseminó sus historias por todas partes, sin saber a quiénes convenían y a quiénes no. También consagró ese modo de enunciación errante de un discurso que unas veces disimula enteramente la voz de su padre y otras, por el contrario, la impone hasta ponerla exclusivamente en escena en desmedro de toda historia. La novela es entonces la destrucción de toda economía estable de la enunciación ficcional, su sumisión a la anarquía de la escritura. Y con toda naturalidad ha tomado como héroe fundamental al lector de novelas, al que las toma por verdaderas, no porque su imaginación esté enferma sino porque la novela misma es la enfermedad de la imaginación, la abolición de todo principio de realidad de la ficción a través de las aventuras de la letra errante.

Lo que está en el centro de la locura de Don Quijote es, como se ha dicho, esta abolición. Su locura consiste justamente en rechazar la división que todos le proponen: Maese Pedro con sus marionetas cuyas aventuras divierten a los espectadores, que han venido con ese fin a ese espacio y ese tiempo específicos del espectáculo, y que saben perfectamente que no hay que tomarse en serio los infortunios de la princesa y las brutalidades del Sarraceno; el ventero que confiesa el placer que procura la lectura de las novelas de caballería,

en las horas de descanso de los que cosechan, pero que sabe perfectamente que esos caballeros han desaparecido en la actualidad; el cura que reconoce la utilidad de un tiempo dedicado a distraerse con un buen libro. A todos ellos les opone Don Quijote su rechazo de dividir, de separar entre esos escritos que circulan por el mundo, impresos a partir de entonces con licencia del Rey, aquellos libros que pueden ser considerados verdaderos de los que se tomarían por falsos. La extravagancia del Caballero de la Triste Figura es la de una "imitación" inédita: no ya la imitación de la gloria o de la bajeza, del coraje o del miedo, a la que invitan los géneros de la representación, sino la imitación del libro como tal, la simple reduplicación de la igualdad de la escritura. Esta imitación no es otra cosa que la eficacia del principio de literariedad, del principio de disponibilidad de la letra escrita que oscurece toda distribución legítima de la palabra, de los cuerpos que la sostienen y de los que designa. Don Quijote es el héroe de esa literariedad que ha destruido por adelantado, clandestinamente, el sistema de la imitación legítima, el sistema de la representación, mucho antes que la poética del verbo encarnado hiciera volar por los aires su teatro. Pero esta destrucción misma solo se opera destruyendo también por adelantado, a través de la parodia, ese principio de encarnación, el principio de la palabra hecha carne, que se opone al principio de representación.

La verdad de la escritura que destrona la escena monárquica de la palabra no es la encarnación sino la defección, el "mutismo" de la letra errante. Fue en vano que los letrados y los cristianos conciliantes como Huet extendieran el campo de la imitación legítima para incluir en él la fabulación novelesca. En vano que reunieran en el gran reino de los tropos la fantasía "oriental" de las aventuras novelescas y las figuras o parábolas del libro de Vida. La novela rompió por adelantado los marcos de esta "fantasía" en la cual quería incluírsela para

identificar lo arbitrario de sus vueltas y rodeos con la profusión de la palabra y el espíritu vivos. El caballero errante de la escritura ya había interrumpido el contacto entre los santos de piedra que leen el libro de vida en el tímpano de la catedral de Colonia y el poeta de *Notre-Dame de Paris.* A la poética de la representación debía sucederle la gran poesía-mundo, la poesía del "todo habla", de la palabra que ya está presente en todo lo mudo. Ahora bien, esta gran poesía da un paso adelante duplicada por su contrario, esa palabra "muda" que solo se encarna para destruir todo cuerpo de la palabra, toda consistencia del libro de Vida o de la poesía-mundo. El arte de la encarnación también es el arte de su defección. Esta era la paradoja que estaba en el centro de la definición hegeliana del arte "romántico": la encarnación de la idea, en el pueblo, el *epos*, y la piedra estaba en el pasado. Definía el clasicismo del arte, la "religión estética", es decir el arte o la religión anteriores a la encarnación cristiana. Volvía infinita la distancia entre la idea y toda representación artística, entre la potencia de la subjetividad y cualquier forma de su manifestación sensible. El presente romántico, la edad cristiana del arte, era la edad del retiro de la encarnación, de la autoafirmación del arte, es decir el arte de su autodestrucción.

La misma contradicción hace de la literatura ese nombre paradójico de un arte que no tiene concepto propio pero que se presta sin embargo a significar todos los absolutos del arte. No se encuentran por un lado la banalidad de la literatura, como nombre nuevo de las Bellas Letras y por otro, las especulaciones que se dedican a negar esa banalidad sacralizando el acto o la "experiencia" de escribir. Cuando Mallarmé pregunta: "¿Existe algo así como las Letras?" y responde que la literatura existe "con excepción de todo", no se trata de esteticismo finisecular ni de experiencia patética de lo imposible. La "banalidad" y la "excepcionalidad" están conceptualmente ligadas una con otra. La literatura existe como el nombre

neutralizado de una poética contradictoria, como la contradicción en acto del principio de la poética nueva: la identificación de la esencia de la poesía con la esencia del lenguaje. Esta identificación solo destruye la poética al precio de poner en el principio de la poética nueva el nudo de los contrarios: el verbo encarnado y la letra muda-locuaz. La literatura tiene como fundamento aquello que destruye su concepto, es decir la literariedad. La escena de la escritura no opone solamente la necesidad del principio simbólico a la libertad del principio de indiferencia. Es el concepto mismo de escritura el que se desdobla en ella y se convierte en escenario de la guerra de las escrituras. Y el "silencio" de Mallarmé o de Blanchot se complica con una vuelta más. Lo que lo vuelve posible es la guerra entre dos mutismos igualmente elocuentes: la palabra muda que la gran poética romántica confiere a todas las cosas y la letra muda de la escritura demasiado locuaz.

7. La guerra de las escrituras

Para entender el principio de esta guerra, volvamos a las historias de hijos del pueblo que han sido pervertidos y detengámonos en la más oscura de ellas, *El cura de aldea*. A primera vista, la fábula imaginada por Balzac es ejemplarmente platónica. Es la fábula del peligro mortal de la escritura y el vínculo intrínseco entre escritura y democracia. Véronique, la heroína, es hija de un modesto chatarrero de Limoges que se enriqueció subrepticiamente en la época de la Revolución y de la especulación. Un domingo, la pequeña Véronique encontró un libro, *Pablo y Virginia*, en un puesto al aire libre. Ese libro produjo en su relación con el mundo una revolución comparable a la del anillo de Giges. A partir de ese día se desgarró para ella el "velo que cubría la naturaleza". Contemplando una pequeña isla del Vienne que convirtió en la isla de Pablo y Virginia, empezó a soñar con castos y sublimes amores. Más tarde, ya rica y casada con un banquero, Véronique seducirá a otro hijo del trabajo, el obrero Jean-François Tascheron, que, para huir con ella, va a matar a un viejo avaro cuyo oro esconde en la isla. El joven pagará el crimen con su vida, sin denunciar a su cómplice. Véronique, que se ha quedado viuda, dedicará el resto de sus días a expiar, transformando en praderas fértiles el campo desolado

en el que se ha retirado, una falta que solo va a revelar en el momento de su muerte en una confesión pública.

Presentada de esta manera, la intriga de la novela coincide exactamente con la demostración de una fábula metafísica y política. El crimen del desdichado Tascheron es literalmente el crimen del libro, el crimen de la letra muda y demasiado locuaz, muerta y mortífera, que, cuando va a hablar a quienes no conviene hablar, desvía de su destino a las almas de la raza de hierro. Los indicios policiales que pierden a Tascheron, la llave de hierro que había servido para abrir la reja del avaro y la huella de escarpines en el barro, son ante todo alegorías de la causa del crimen: el desvío fatal que puso escarpines en los pies de un ser destinado al trabajo del hierro. El crimen real es la estricta ilustración de ese crimen simbólico. Y el final de la historia, que nos muestra a Véronique, dama filantrópica, dirigiendo grandes obras de irrigación para fertilizar las tierras del pueblo de Montégnac, propone el correctivo exacto: lo que hay que ofrecer a los hijos del pueblo no es el oro corruptor del libro sino los medios prácticos de mejorar su condición por medio del trabajo, es decir, en términos platónicos, de "ocuparse de sus propios asuntos".

Así parecen corresponderse exactamente el tema de la historia, el armado de la intriga y la moral de la fábula. Pero nuestro resumen es engañoso. El novelista no ha logrado componer la historia que constituiría el estricto desarrollo de esta correspondencia. Entre la publicación inicial de la novela como folletín en *La Presse* y su publicación en un solo volumen, la larga y caótica historia de la fabricación del libro revela la imposibilidad de hacer coincidir el armado de la intriga con el sentido y la moral de la fábula[72]. Balzac no puede ni

[72] Para un análisis más preciso de las singularidades de este relato, me permito remitir a mi estudio: "Balzac et l'île du livre", en *La chair des mots*, París, Galilée, 1998.

ajustar en un orden narrativo satisfactorio la intriga del crimen real y la fábula del crimen simbólico, ni oponer una palabra de vida satisfactoria a la letra mortífera. Entre la publicación por entregas de la novela y su edición como libro, tuvo que invertir el orden de las partes. El folletín empezaba por la historia del crimen y del juicio. Y esta historia misma era introducida por un extraño episodio que nos mostraba al obispo de Limoges en la terraza del jardín episcopal contemplando una isla en el Vienne y saliendo solamente de su mutismo para decir que el secreto que buscaba estaba sin dudas escondido allí. El relato se desplegaba entonces en sentido inverso, tomando como punto de partida esa mirada para ir hacia su objeto, el crimen, o más bien sus causas. Nos introducía en las circunstancias del crimen y en los episodios del juicio que terminaría con el joven subiendo al cadalso como cristiano arrepentido pero habiéndose negado a revelar el nombre de la misteriosa mujer de condición más elevada que la suya y cuya sola identidad podía explicar su acto y su actitud. El vacío de la causa así subrayado se completaba en la segunda parte, que desarrollaba, siguiendo un orden cronológico, la vida de la pequeña Véronique, el encuentro con el libro fatal, sus sueños de islas poéticas y su matrimonio burgués prosaico, hasta el momento en que su historia venía a confluir con la del proceso. A la última parte le correspondía entonces una doble tarea: una, narrativa, que era la de explicitar la relación, incomprensible en la primera parte y demasiado evidente en la segunda; la otra, moral, que consistía en volver perceptible la lección de la historia a través de la expiación de la heroína.

Ahora bien, la publicación del libro invierte el orden de las dos primeras partes. El orden es más lógico ya que sitúa la causa (el crimen simbólico) antes del efecto (el crimen real) y el reconocimiento (la confesión de Véronique). Pero este suplemento de lógica filosófica, que sitúa la causa antes del efecto, constituye un déficit en relación con la lógica narrativa que

debe encarnarla: ¿qué intriga criminal admite que la causa primera del crimen se conozca mucho antes de que este haya ocurrido? Esto equivaldría a imaginar que *Edipo Rey* empezara con el oráculo de Layo. Por otra parte, vuelve aún más redundante el reconocimiento final. Aun así Balzac extendió considerablemente esta última parte que, en efecto, se encarga de dar la moral de la fábula y oponer a los perjuicios de la escritura y de la democracia, no solo el arrepentimiento de la culpable, sino el antídoto contra el mal: las ventajas de la palabra viva, del orden moral y social que emana del libro de vida cristiano. La última parte de *El cura de aldea* tiene que mostrar a su héroe epónimo en acción, llevando la palabra de vida al pueblo que el joven Tascheron había abandonado para su perdición y al que Véronique va para su salvación. Pero la moral de la novela resulta tan difícil de elaborar como su orden narrativo. Ya que pone en escena a un ingeniero a modo de predicador. La gran obra de salvación que el cura Bonnet inspira en Véronique es una obra de canalización de las aguas desaprovechadas de un torrente, la construcción de un vasto sistema de irrigación gracias al cual las praderas del pueblo van a ser regadas y fertilizadas. La última parte del libro está dedicada fundamentalmente a la descripción de estas grandes obras, cuya dirección Véronique confía a un joven politécnico ávido de acción social, un hermano de esos jóvenes ingenieros que en aquella época se vuelven sacerdotes de la religión industrial sansimoniana.

Pero hay que entender correctamente el sentido de este desplazamiento. No se trata de la acción práctica que ocupa el lugar en el que se esperaba la palabra de la Escritura. Es otro modo de escritura, otra manera de trazar las líneas por medio de las cuales el espíritu de vida se comunica con el pueblo de los humildes y le da su alma a la comunidad. Las líneas de canalización del agua gracias a las cuales Véronique lleva la prosperidad al pueblo son el texto de su arrepentimiento, escrito

en la tierra misma. "Marqué mi arrepentimiento sobre esta tierra con trazos imborrables [...] Está escrito en los campos fertilizados, en el pueblo que ha crecido, en los arroyos dirigidos desde la montaña hacia esta planicie, antes inculta y salvaje, ahora verde y productiva"[73]. La "moral" de la historia no opone la acción eficaz a las ensoñaciones peligrosas. Opone una escritura a otra, una escritura de vida a una escritura de muerte. El trazado de las líneas de agua, que conducen, de manera precisa y para un único uso, el principio de vida desde su origen hasta su destinatario, se opone estrictamente al trazado de la letra muda, la de *Pablo y Virginia* o la de cualquier otro libro que, como él, recorre el mundo al azar para terminar durmiendo en un puesto de feria, a disposición de todos aquellos y todas aquellas de quienes no era asunto propio. Al maleficio de la escritura Platón oponía el trayecto de la palabra viva. A la letra muerta, el cristianismo le había opuesto más tarde el espíritu de vida, el Verbo hecho carne. Ahora bien, en el momento en que debe representar al pastor de esta palabra de vida, el sacerdote del Verbo encarnado, Balzac encuentra una paradoja. Al maleficio de la escritura no responde ninguna palabra viva. El poder de los dos sacerdotes, el obispo y el cura, a los cuales confía el alma de Véronique y el sentido de la fábula, no es el poder de hombres de la palabra viva. No es el de la elocuencia sagrada o el del texto evangélico. El poder del obispo es el del vidente, o el del "especialista", como lo llamaba Louis Lambert: poder pastoral de leer el secreto de las almas pero también poder swedenborgiano de penetrar las apariencias materiales de lo sensible, de leer en ellas el sentido espiritual. Es el poder que ejercía en la escena incomprensible que abría la historia y que Balzac tuvo que desplazar: con la mirada fijada en la isla, leía en ella por adelantado,

[73] *Le Curée de village*, en *L'Œuvre de Balzac*, ob. cit., 1966, t. VII, p. 939.

sin decirnos por qué, el secreto escondido de un asunto del que lo ignorábamos todo. Esta mirada espiritual, situada en el comienzo de la historia, ilustra exactamente la capacidad del especialista: ver todo en relación con su principio y su fin. De entrada apunta a la causa "espiritual" del crimen: la isla como "lugar" del crimen, como alegoría del maleficio de la escritura, la isla del libro. Pero, evidentemente, el privilegio del vidente no puede ejercerse más que en detrimento de la ficción. Al indicar la causa del crimen y la significación de la fábula, cortocircuita el armado de la intriga. O más bien, lo cortocircuitaría si no se quedara mudo. Ante el crimen de la letra muda-locuaz, él mismo está condenado a quedarse mudo o a hablar demasiado: al hablar, le quitaría su fundamento a la intriga. Callándose, le sustrae su moral a la fábula.

No es solamente un dilema de oportunidad ficcional, remite al estatuto mismo del "vidente". El vidente no escribe, no habla. No puede oponer ninguna palabra de vida al maleficio de la escritura. La fábula de *Louis Lambert* ya nos había mostrado al vidente condenado al mutismo de la locura. Y aquí, de modo ejemplar, el devenir-carne del libro, como el devenir-espiritual de la materia, ya se los ha sustraído la heroína que convirtió estos medios de salvación en vías de perversión. La discreta Véronique hizo suyas tanto la locura de Don Quijote, que prestaba su cuerpo a la verdad del libro, como la de Louis Lambert, que se había forjado un cuerpo semejante a su alma. El trayecto de la letra huérfana parodió y destruyó por adelantado la obra de la palabra de vida. Y la palabra misma de la Escritura se vuelve sospechosa. Ya eran un exceso, nos dice el novelista, esas briznas de catecismo que una monjita había enseñado a la pequeña Véronique, antes que un sacerdote bonachón autorizara la lectura de *Pablo y Virginia*.

Por eso igualmente el cura no va a edificar el pueblo a través de su palabra sino a través de obras de ingeniero. Ninguna palabra viva puede remediar el mal democrático de la escritura.

Solo puede hacerlo otra escritura. Aunque esta escritura tiene caracteres muy particulares. Por un lado, es una escritura no escrita, sin palabras, preservada por su mutismo de la duplicidad de la escritura. Pero por otro, es una escritura más que escrita. No se la confía, como a la otra, al soplo efímero o al frágil papel. Se la traza en la tierra misma, inscrita sólidamente en la materialidad de las cosas. La ficción del arrepentimiento escrito en las líneas de agua fertilizantes es, en efecto, la transposición, al servicio de la ortodoxia cristiana y de un orden social patriarcal, de una utopía lingüística y política escandalosa de aquellos tiempos: la utopía de los ingenieros-sacerdotes del "nuevo cristianismo" sansimoniano. Son ellos los que tradujeron en términos de ingeniería, técnica y social, la poética romántica de la palabra presente sobre las cosas mudas mismas y de la equivalencia entre el lenguaje de la ciencia y el de la mística comunitaria. Son ellos los que dieron la última, la más radical solución a un siglo de especulaciones sobre el lenguaje de los mudos, el "verdadero Homero" y la sabiduría poética de los antiguos jeroglíficos. Se fueron a Egipto para inscribir en su suelo mismo, en vías de hierro y de agua, el libro de vida, el poema comunitario del que los antiguos jeroglíficos no eran más que sombras. "En Egipto no descifraremos los viejos jeroglíficos de su grandeza pasada. Pero grabaremos en el suelo las líneas de su prosperidad futura"; "Nuestros argumentos los trazamos en un mapa"[74]. La "comunicación" entre las almas se volvía así literal en las vías de agua y de hierro. Y la poética de la escritura en las cosas mismas se convertía, en los ingenieros de los ferrocarriles y de las almas, una "política". Esto quiere decir que la crítica de la escritura muda volvía, a través de otro mutismo, de una

[74] *Livre des actes*, París, 1833, y Michel Chevalier, *Système de la Méditerranée*, París, 1832.

escritura no escrita y más que escrita, hacia la vieja idea platónica de la comunidad como verdadero poema.

La historia de *El cura de aldea* nos proporciona entonces mucho más que una clara alegoría de los perjuicios de la letra muda-locuaz en los nuevos tiempos democráticos. Nos pone frente a la relación paradójica de la literatura con su condición, la literariedad. Más que la fábula, cuenta en efecto la capacidad del novelista para convertirla en intriga y del moralista para extraer de ella una enseñanza. Porque la enseñanza que habría que sacar de los métodos del cura Bonnet es, en resumen, la de los sansimonianos; es la que dice: "Ya basta de palabras. Basta de *flatus vocis* y seres de papel. Por edificantes que sean, ya no son las palabras lo que necesitamos para sanar la desdicha social, es decir la desdicha que las palabras han provocado. Ahora hay que escribir el libro de vida con obras de ingeniero y de organizador". Pero ¿cómo podría el novelista adoptar esta conclusión sin proclamar la contradicción de su obra? ¿Para quién escribe el novelista si no es para ese público sin rostro ni legitimidad que lee el folletín en la prensa barata, y donde se dispersa, al filo de la hoja errante, esa reunión de "cierto número de hombres y mujeres jóvenes" que rechazaba Voltaire? A ellos, a los lectores y lectoras de novelas, muestra que toda la desdicha de los héroes y las heroínas proviene de su lectura de las novelas; y para ellos demuestra además que ni la más moral de las novelas podría evitarlo, sino solamente una escritura que ya no es más la suya, ni ninguna otra escritura hecha con palabras.

El novelista escribe para aquellos que no deberían leerlo. No solo estamos ante una contradicción performativa que atañería a la pragmática de la comunicación. La enfermedad democrática y la performatividad literaria tienen el mismo principio: esa vida de la letra muda-locuaz, de la letra democrática que perturba toda relación ordenada entre el orden del discurso y el orden de los estados. Es el estatuto mismo

de la escritura nueva lo que está en juego, entonces; es la idea de la novela como poema nuevo, el poema que presenta la esencia poética del lenguaje o la esencia lingüística de la poeticidad. No solamente el principio de simbolicidad cuestiona el principio de narratividad al que debe acordarse para que la novela exista. Sino que se autodestruye él mismo como principio poético. Dado que sitúa su potencia fuera de la escritura del libro: en la mirada espiritual y silenciosa del obispo o en las líneas de agua del cura. Entre el silencio del obispo y el industrialismo del cura, no solo se escamotea la moral de la fábula, sino la consistencia "lingüística" de la poética romántica, la identificación entre la carne del lenguaje y el verbo poético. El silencio del vidente no subraya solamente la imposibilidad del sacerdote de ficción de sanar por la palabra el mal del libro. Subraya la contradicción constitutiva de la poética nueva. La antigua poética se basaba en la continuidad entre el ver y el decir. El "genio", tal como Batteux lo analizaba, se reconocía precisamente por esto. La potencia de observación del poeta que compone, con trazos elegidos de la naturaleza, la imagen ideal de la bella naturaleza, se transformaba en un entusiasmo interior que se mudaba en potencia de la representación. Y este juego del ver y del decir hacía del arte poético la norma de toda representación. Burke, Diderot o Lessing habían destruido ya la idea de la correspondencia de las artes, la analogía entre el poema y la estatua, o entre la pintura y el teatro. Pero con la poética romántica la contradicción aparece en el centro mismo del poema. El lenguaje del poema está regulado por la potencia de una mirada absoluta, una mirada no mimética, que la palabra no puede realizar. La mirada petrificada del prelado hacia la isla muestra entonces una "intransitividad" que no tiene nada que ver con una adoración formalista cualquiera del "autotelismo" del lenguaje. Muestra que el lenguaje poético ya no ordena lo visible del pensamiento conforme a la economía representativa

sino que tiene como principio el desdoblamiento por el cual toda cosa presenta su sentido, todo visible su invisible.

Pero esta disociación tiene un efecto doble. Por un lado, la videncia funciona como anticipación del sentido, autoriza ese extraño juego de la descripción novelesca en el que el lector ve sin ver. Y ese juego refuta por adelantado las críticas a la banalidad realista que formularán las vanguardias del siguiente siglo. Puede concedérsele a Breton que no entramos en la habitación de Raskolnikov tan minuciosamente pintada por Dostoievski, y que tampoco vemos los botones del traje de Grandet, la gorra de Charles Bovary o las flores del Paradou[75]. Pero este "fracaso" del realismo es también la condición del éxito de la novela. La potencia que hace de ella el género romántico y el género moderno por excelencia es efectivamente la que describía Burke, la de las palabras que afectan sin hacer ver. Su problema solo reside en las banalidades aburridas de la visión. El "realismo" está enteramente construido sobre este desfase entre videncia y visión, sobre la posibilidad de ver sin ver. El problema es interno a la "videncia" misma que es, en efecto, la potencia de un ver que ya no está al servicio de una representación, sino que se afirma por sí mismo y viene a obstaculizar tanto la lógica narrativa como la moral de la fábula. El principio simbólico se da vuelta entonces: el símbolo que hace hablar a todas las cosas, el símbolo que en todas partes pone sentido retiene ese sentido en su cuerpo. Deja de hacerlo pasar al relato. Se vuelve "imagen" en el sentido que Blanchot le dará a este término: imagen que no hace ver, lenguaje que se ha vuelto indisponible, interioridad transformada en exterioridad. La fábula de *El cura de aldea* nos permite entender

[75] "No entro en su cuarto" es, como se sabe, la fórmula por medio de la cual André Breton se burla de la descripción del cuarto de Raskolnikov en *Crimen y castigo*. Cf. *Manifestes du surréalisme*, París, Gallimard, 1963, p. 16.

que no es la indiferencia al sentido transmitido lo que constituye esta "imagen" como centro de la palabra literaria. Ya que no es ciertamente el desinterés de Balzac por el mensaje que se tiene que transmitir lo que obtura su relato. Es, por el contrario, el exceso de sentido lo que pone a la imagen por delante del relato. Es la transformación de una poética que ha querido asimilar el principio antirrepresentativo en una poética de la encarnación del verbo.

El lenguaje de la visión no se hace carne. Pero el "lenguaje de las cosas", al que remite entonces la potencia de la palabra, solo será por siempre su mutismo. El defecto de la palabra visionaria y el exceso de la palabra encarnada destruyen así la idea de una poética fundada en el "nuevo evangelio" de *Louis Lambert*: "Así, tal vez un día el sentido opuesto al del ET VERBUM CARO FACTUM EST, será el resumen de un nuevo evangelio que dirá: Y LA CARNE SE HARÁ VERBO, SE CONVERTIRÁ EN PALABRA DE DIOS"[76]. La historia edificante de *El cura de aldea* recusa con los hechos esta profecía. Subraya la separación entre la teología de la escritura y su poética. La espiritualidad del poeta vidente no tiene lenguaje propio que sea diferente del lenguaje del periódico barato. Y la vía férrea de la comunicación sansimoniana es, en definitiva, la verdad del libro de piedra. Por eso, de hecho, un tiempo vendrá en que el automóvil futurista y la locomotora soviética serán los poemas de la edad o del hombre nuevo, poemas de una hiperescritura, que sustrae la potencia comunitaria a la errancia de la letra democrática. La utopía política del hierro glorioso habrá ganado para sí la potencia ligada a la utopía literaria del poema de piedra y de la obra-catedral.

La fábula balzaciana anticipa, a su manera, este destino. Y el imposible arreglo de la fábula, la intriga y la moral no es

[76] *Louis Lambert*, en *L'Œuvre de Balzac*, ob. cit., t. I, pp. 147-148.

algo distinto del descuartizamiento de los miembros disjuntos de la poética romántica. Sin duda la intriga de *El cura de aldea* se expone más que otra cualquiera a las burlas de Borges con respecto a esas intrigas mal hechas y a esa psicología complicada de las novelas del siglo XIX, a las cuales opone los relatos bien construidos de Henry James o de Bioy Casares. Pero las ficciones bien construidas que celebra tienen una trama muy específica. Son fábulas de la ficción, relatos de enigma cuyo secreto es siempre el mismo puesto que lo que constituye su clave es el hecho mismo de la ficción, su manera de disponer un secreto. En estos relatos, la ficción es demostración de la potencia de la ficción. La oposición de la lógica representativa y de la lógica expresiva se ve anulada en ellos, al igual que la contradicción de los principios de la poética expresiva: como la historia no es más que la puesta en fábula de la potencia de las fábulas, combina el principio de indiferencia con el principio de simbolicidad. Escapa al "reportaje" representativo, sin perderse nunca en lo infinito o en lo indeterminado del símbolo. La separación –el mutismo– que se hallaba en el centro de la unidad planteada por Vico entre la palabra y la fábula queda entonces anulada. El símbolo es la fórmula de la fantasía, el mundo interior de los sentidos no es más que el mundo de la fabulación. La intriga aristotélica puede entonces identificarse sin más con el "poema del poema" schlegeliano, la convención ficcional con el tesoro de lo imaginario y el virtuosismo del escritor-prestidigitador con la fecundidad impersonal de las fábulas. No hay más que un único género, el género de lo imaginario, cuyos recursos infinitos hace jugar el hombre fabulador para su público natural, que es el hombre fabulador.

Y seguramente es tentador oponer ese género único de la fábula y esa fórmula única del cuento a las incertidumbres y las torpezas de la novela, ese género sin género que cuenta sin representar, describe sin hacer ver y apela a un lenguaje de las

cosas que equivaldría a su propia supresión. Contra el carácter bastardo propio de la novela pueden unirse el relativismo ficcionalista de Borges o el absolutismo poético de los surrealistas, el desdén de Valéry por el absurdo narrativo o el esfuerzo de Deleuze por reducir los obstáculos de la intriga novelesca a las fórmulas mágicas y a las figuras míticas de los cuentos. La literatura se vuelve homogénea a la ley de la fabulación, es decir, a la ley del espíritu.

Pero la novela se resiste a esta identificación. Es el lugar en que la contradicción de la antigua y la nueva poética se repite en la contradicción interna de la nueva. Pero por eso el género mismo de la literatura es el género que la hace vivir gracias al choque de sus principios. Y la ficción de *El cura de aldea* dispone, en su necesaria imbricación y su imposible coincidencia, las exigencias aristotélicas del nudo y el desenlace dramáticos, la fábula democrática de la escritura muda y los restos disjuntos del "poema" nuevo que, para ser adecuado a su concepto, debería estar escrito en el lenguaje específico, el lenguaje extranjero, capaz de enunciar la potencia del lenguaje inherente a cada cosa. La "otra escritura" está condenada a ser, no la materia prima de la literatura, sino su utopía constitutiva. Su campo es entonces un campo de batalla que la remite sin cesar de la democracia de la letra muda-locuaz a las innumerables figuras de la hiperescritura, de la escritura no escrita, más que escrita. La escena de los encantamientos de la fantasía se ha vuelto la de la guerra de las escrituras.

Tercera parte

La contradicción literaria en acción

8. El libro con estilo

Pero la edad de la literatura no es solamente la edad de la guerra de las escrituras. Es también la que se dispone a terminar esta guerra, a poner de acuerdo la mirada y la palabra, la indiferencia del tema y la necesidad de la obra del lenguaje, la gran escritura de las cosas y la letra muda-locuaz. *El cura de aldea* se abría como *Louis Lambert* se cerraba, con la imposible coincidencia entre una mirada que ve y una palabra que dice. El fracaso de esta coincidencia puede atribuirse a una incapacidad para forjar el instrumento propio de la literatura. La dificultad del novelista Balzac se resumirá entonces en el juicio simple de un novelista de la generación siguiente: Balzac no sabe *escribir*. "¡Qué hombre habría sido Balzac si hubiera sabido escribir! Es lo único que le faltó"[77]. Entendamos con precisión el alcance de este juicio. No niega la grandeza de Balzac. Por el contrario, establece una correlación estricta entre una potencia y una impotencia: "Un artista, después de todo, no hubiera hecho tanto, no hubiera tenido semejante amplitud". Balzac es, como su obispo, un vidente, y Flaubert

[77] Flaubert, carta a Louise Colet, 16 de diciembre de 1852, *Correspondance*, cit., t. II, p. 209.

siente justamente esta cualidad visionaria al leer ese *Louis Lambert* en el que el alumno ficcional del colegio de Vendôme vive por adelantado la juventud del alumno bien real del colegio de Rouen. Es un vidente y por esa misma razón no es un artista. No ser un artista no es, en sí mismo, un defecto. Por el contrario, gracias a esto se reconocen según Flaubert los grandes creadores del pasado: no eran artistas. "Lo que hay de prodigioso en *Don Quijote* es la ausencia de arte"[78]. Algo muy distinto del virtuosismo admirado y copiado en aquel momento de Sterne y de Tieck o Jean-Paul. Las grandes obras maestras son tontas, dice en otro lugar, y la vida y el espíritu de los creadores de antaño no eran más que "el instrumento ciego del apetito de lo bello, órganos de Dios a través de los cuales se probaba a sí mismo"[79]. La novela de Cervantes, en resumen, pertenece ahora al *epos* clásico. Solamente, ese tiempo de lo bello en que se era poeta sin necesidad de ser artista, ese tiempo de la "ingenuidad" schilleriana ha pasado. Ya no hay arte que sea, como la Grecia de la epopeya hegeliana, el "libro de la vida de un pueblo", la floración en la que se consuma la poeticidad ya inmanente a un mundo ético. Estamos en los tiempos de la separación "sentimental" o "romántica", en los tiempos en que la mirada que apunta a la Idea se desune de la que se dirige a la prosa del mundo, en los tiempos en que hay que ser artista, es decir *querer* el poema, mientras que los creadores "clásicos" lo producían como la respiración misma de su mundo. El vidente se encuentra así separado del escritor y hay que conciliarlos bajo una nueva forma. La novela "espera su Homero", espera a quien, nuevamente, hará de la obra la manifestación de un "medio originalmente poético". Espera ser la forma nueva de ese "poema épico" que es

Flaubert, carta a Louise Colet, 22 de noviembre de 1852, ibíd., p. 179.
Flaubert, carta a Louise Colet, 9 de agosto de 1846, ibíd., t. I, p. 283.

entonces posible con una condición: que se acepte "deshacerse de toda intención de crear un poema épico"[80].

Se reconoce en esto la exacta disposición del dilema hegeliano: hay que (habría que) hacer una poesía enteramente intencional, enteramente querida, que constituya el equivalente romántico de las obras poéticas clásicas, que solo eran tales en la medida en que *no eran enteramente queridas*, porque el producto de la intención del artista se identificaba estrictamente en ellas con el proceso inconsciente de la producción de la obra. En la época en la que está trabajando en *Madame Bovary*, que empieza en un colegio semejante al de *Louis Lambert* y se desplaza a una región rural totalmente opuesta a la de *El cura de aldea* y *El médico rural*, Flaubert le da una respuesta al dilema balzaciano. Esta respuesta puede resumirse en una palabra: *estilo. Madame Bovary* será una obra escrita "con estilo" porque el estilo es la exacta identidad de una mirada y una escritura. El estilo debe "entrar en la Idea como un estiletazo", como la mirada del obispo penetraba el secreto de Véronique, y Louis Lambert el mundo espiritual escondido detrás del mundo sensible. Pero tiene que entrar en ella como potencia de palabra. La respuesta al doble dilema puede darse entonces en los términos estrictos de una apuesta de escritura, de la apuesta por una escritura que produzca el equivalente romántico del poema sustancial en el que el individuo Homero escribía, como individuo, el "libro de vida" de un pueblo y una edad del mundo. Este equivalente será, a la inversa, la obra sin sustancia: ya no la obra-catedral, sino la obra-desierto, el "libro sobre nada", que adhiere la palabra al pensamiento y da consistencia al todo por la sola potencia del estilo: "Lo que encuentro bello, lo que querría hacer, es un libro sobre nada, un libro sin ligaduras exteriores, que se sostendría a sí mismo

[80] Flaubert, carta a Louise Colet, 27 de marzo de 1853, ibíd., t. II, p. 285.

por la fuerza interna de su estilo, como la tierra se sostiene en el aire sin ser sostenida; un libro que casi no tuviera tema, o en el que el tema, de ser posible, fuera prácticamente invisible. Las obras más bellas son aquellas en las que se encuentra menos materia; hay tanto más belleza cuanto más se acerca la expresión al pensamiento, cuanto más la palabra se le adhiere y desaparece. Creo que estas son las vías del porvenir del arte. A medida que crece, volviéndose tan etéreo como puede, de los pilones egipcios a las ojivas góticas, y de los poemas de veinte mil versos de los hindúes a los bosquejos de Byron. Volviéndose más hábil, la forma se atenúa; deja toda liturgia, toda regla, toda medida; abandona la épica por la novela, el verso por la prosa; ya no conoce ortodoxia alguna y es libre como cada voluntad que la produce. Esta emancipación de la materialidad se encuentra en todo y los gobiernos la han seguido, desde los despotismos orientales hasta los socialismos futuros. Por eso no existen temas bellos o feos y casi podría plantearse como un axioma, si nos situamos desde el punto de vista del Arte puro, que no existe tema alguno, ya que el estilo es por sí solo una manera absoluta de ver las cosas"[81].

Esta carta "es muy conocida", lo suficiente como para que solamos dispensarnos de prestar atención a los términos del problema. Ahora bien, plantea un relevo de la poética de la representación que escapa asimismo al dilema en el que Hegel había encerrado la idea de un relevo semejante. Este debía ir más allá de la poesía, hacia la prosa de la filosofía y de la ciencia, para evitar recaer en el vagabundeo de la fantasía que se agotaba a fuerza de volver a poetizar el mundo prosaico. Para Hegel, "la emancipación de la materialidad" alcanzaba un punto en el que significaba el retiro de la materia del arte. Flaubert rechaza esta consecuencia. El tiempo de la prosa es

[81] Flaubert, carta a Louise Colet, 16 de enero de 1852, ibíd., p. 31.

el tiempo de una poética nueva. Solo que el principio de esta poética nueva es menos simple de lo que parece a primera vista. Porque afecta tanto la forma como la materia: su "liberación" tiene como término su supresión. Y los "esbozos" de Byron no constituyen de ninguna manera la culminación de la poesía. La forma "pura" no es la libre expresión de una subjetividad que decide arbitrariamente su tema y su manera de hacer. El estilo no es la libre fantasía del encantador-desencantador a lo Novalis o a lo Jean-Paul, que sumerge toda realidad prosaica en el éter de la poesía. Es una "manera absoluta de ver las cosas". Y esta fórmula de apariencia banal contiene a la vez una revolución y una contradicción de esta revolución. Subvierte en primer lugar el corazón mismo del principio de la representación: la articulación del principio de genericidad y el principio del decoro. El estilo ha dejado de ser lo que era en tiempos de Batteux, la adaptación de las maneras de hablar al género y a los personajes, una adaptación que Balzac caricaturiza con sus bandidos que hablan argot, sus habitantes de Auvergnat que hablan en dialecto y sus banqueros de acento alemán. Ya no se trata ni de lo apropiado del discurso con respecto a los personajes o a las situaciones, ni del sistema de los ornamentos, giros o figuras que convienen a un género. Es una "manera de ver", es decir que se trata de la concepción misma de la idea, esa concepción que, en Batteux, era una etapa preliminar a la escritura, y en Balzac una visión que revelaba un defecto de escritura. Escribir es ver, convertirse en ojo, poner las cosas en el puro medio de su visión, *es decir*, en el puro medio de su idea. Y es una manera "absoluta" de ver. Flaubert pone especial empeño en el rigor de sus metáforas y sus catacresis. Por consiguiente, hay que atribuir un sentido fuerte y sistemático a estos términos. Una "manera absoluta de ver las cosas" es ante todo una manera de ver que no tiene otra relación con ellas que no sea el *ver*, ni tiene idea alguna sobre ellas que se aparte de la idea "de ellas", es decir, de

la manifestación del medio de su visibilidad. El estilo aparecía como manifestación de la libre voluntad, aniquilando toda materia. Pero esta libertad soberana se identifica inmediatamente con su contrario. Una "manera absoluta de ver las cosas" no es la posibilidad de colocar, en cualquier ángulo, un cristal que aumenta o reduce, deforma o colorea a voluntad las cosas. Por el contrario, es una manera de verlas tal como son, en su "carácter absoluto".

"Absoluto" quiere decir desligado. ¿De qué se desligan las cosas en esta "manera de ver"? Puede responderse muy precisamente: de los modos de ligazón propios de los caracteres y las acciones que definían a los géneros de la representación y regían los "estilos" apropiados. En efecto, el sistema de conveniencias que regía la ficción representativa no se refería solamente a la manera en que una princesa, un general o una pastora debían expresar sus sentimientos o responder a una situación semejante. El sistema mismo de las conveniencias y verosimilitudes descansaba en ideas determinadas sobre la manera en que tal o cual situación debía provocar tal o cual sentimiento, tal o cual sentimiento provocar tal o cual acción, tal o cual acción producir tal o cual efecto. Descansaba en la idea misma de lo que es un acontecimiento o un sentimiento, de lo que son los sujetos que hablan y piensan, aman o actúan, de lo que son las causas que los hacen actuar y de los efectos que esas causas producen. Descansaba, en suma, en cierta idea de la naturaleza. En la absolutización del estilo las cosas se desligan precisamente de esta idea. Se desligan de las formas de presentación de los fenómenos y de la relación entre los fenómenos que definen el mundo de la representación. Se desligan de la naturaleza que los funda: de sus modos de presentación de los individuos y de las relaciones entre los individuos; de sus modos de causalidad y de inferencia; en resumen, de todo su régimen de significación.

El estilo absolutizado no es el encantamiento de las frases por sí mismas. No hay que equivocarse ante la fórmula del autor

que quisiera "hacer libros en los que solo hubiera que escribir frases, como solo hay que respirar aire para vivir".[82] La potencia de las frases solo es, precisamente, la respiración de cierto "aire". Ese aire cuya respiración deben reproducir las frases de *Madame Bovary* ha sido, en *La tentación de San Antonio*, objeto de un viaje iniciático. El gran tentador era un diablo de un género muy particular, un diablo spinoziano. En las épocas del *Athenaeum*, Friedrich Schlegel había propuesto a sus amigos reconocer en la teoría spinoziana del conocimiento "el comienzo y el fin de toda fantasía", el principio filosófico del gran realismo poético. Seguramente Flaubert no leyó la *Conversación sobre la poesía* y su Spinoza presenta los rasgos algo caricaturescos del panteísmo de los tiempos románticos. Pero no se equivoca en cuanto a lo esencial. Su "realismo", es decir la versión "realista" de la poética romántica, se funda efectivamente en la forma específicamente spinoziana de la "armonía de lo ideal y lo real"[83]. En el episodio central de *La tentación de San Antonio*, el diablo arrastra al eremita a una gran carrera a través del espacio. Le hace respirar el "aire" de ese gran vacío desde el cual es posible ver las cosas en su "car". Ese vacío no es la nada. Es el ser mismo, allí donde aparece despojado de sus atributos, o mejor aún, allí donde los atributos ya no se separan de la sustancia, el ser de las cualidades o las determinaciones de la potencia de lo indeterminado. La tentación metafísica del santo proporciona los principios exactos de la poética del estilo absolutizado. Ese estilo no es la soberanía del maneador de formas y de frases, la manifestación de la libre voluntad de un individuo, en el sentido en que se entiende habitualmente. Por el contrario,

[82] Flaubert, 25 de junio de 1853, ibíd., p. 362.

[83] F. Schlegel, "Entretien sur la poésie", en P. Lacoue-Labarthe y J.-L. Nancy, ob. cit., p. 314.

es una fuerza de desindividualización. La potencia de la frase es la potencia de manifestación de nuevas formas de individuación: ya no los "caracteres" de la poética representativa cuya coherencia prescribía Voltaire; pero tampoco las "figuras" de la poética expresiva, las figuras del verbo hecho carne cuya conversión, de la palabra a la piedra o de la piedra al texto, seguían Hegel o Hugo. Al servidor del Verbo hecho carne, el diablo opone la divinidad de un mundo en el que las individuaciones solo son afecciones de la sustancia, en el que no pertenecen ya a individuos sino que se componen al filo de la danza de esos "átomos reunidos que se entrelazan, se separan y se vuelven a unir en una vibración perpetua". La "manera absoluta de ver las cosas" es la capacidad de manifestar esa vibración. Es idéntica entonces a esta experiencia de pérdida, es decir de ampliación, de la individualidad que manifiestan esos encuentros "fortuitos" que el diablo le recuerda al eremita: "A menudo, por cualquier cosa, una gota de agua, un caparazón, un cabello, te has detenido inmóvil, con la pupila fija, con el corazón abierto. El objeto que contemplabas parecía ganarte a medida que te inclinabas hacia él, y se establecían vínculos; el objeto y tú se apretaban uno contra el otro, se tocaban por medio de adherencias sutiles, innumerables; luego, a fuerza de mirar, ya no veías; aun escuchando, no oías nada, y tu espíritu mismo terminaba por perder la noción de esa particularidad que lo hacía estar alerta"[84].

El poema de la prosa es posible porque la "prosa del mundo" no es más que el orden superficial en el cual se efectúa la potencia del gran desorden. No es necesario "volver a poetizar" la realidad prosaica. Ella misma presenta su disolución para la mirada atenta. La presencia del artista en

[84] Flaubert, *La Tentation de Saint Antoine, première version*, París, 1924, pp. 419 y 417.

su obra, idéntica a la de "Dios en la naturaleza", consiste en su diseminación. Consiste en convertirse en el entorno de esta disolución. El estilo solo es cuestión de frases porque es primero cuestión de "concepción". No hay lengua propia de la literatura, solo una sintaxis que primero es un orden de la visión, es decir un desorden de la representación. La relación romántica de lo subjetivo y lo objetivo, de lo consciente y lo inconsciente, de lo individual y lo colectivo, sobre cuya naturaleza Hegel oponía la poética sustancial del libro del pueblo a la poética de la fantasía incondicionada, se concentra aquí en la relación del estilo-manera de ver con un nuevo régimen de individuación. En este punto la referencia spinoziana adquiere todo su valor operatorio. Proporciona el principio de una revolución en la ficción, de un vuelco de la ontología y de la psicología propias del sistema representativo. En lugar de sus tipos de individuos, mecanismos de pasiones o encadenamiento de acciones, el estilo absolutizado pone la danza de los átomos arrastrados por el gran río de lo infinito, la potencia de las percepciones y de las afecciones desligadas, de las individuaciones en las que los individuos se pierden, del "gran tedio" que es la Idea misma. La Idea ya no es, en efecto, el *modelo* del sistema representativo, es el entorno de la visión, ese devenir-impersonal en el que la posición del vidente coincide con la de quien es visto. Y es justamente la oposición de las dos poéticas lo que debía poner en escena el encuentro, al final de *Madame Bovary,* de Charles y Rodolphe, en el cual la superioridad ficcional del amante que salió bien parado por sobre el marido que lo perdió todo se transforma en derrota de la antigua poética frente a la nueva. Rodolphe finge no escuchar las preguntas del marido, que quiere escuchar el relato de sus encuentros con Emma. Le parece cómico verlo acusar a la "fatalidad", que se jacta, por su parte, de haber manejado con bastante destreza. Pero su presunción

es solo la ingenuidad de los defensores de la antigua poética, semejante a la vanidad de Homais que repetía frente al espejo: "*cogito ergo sum*". "Porque no entendía nada de ese amor voraz que se precipita (al azar) sobre las cosas para saciarse, de esa pasión carente de orgullo, sin respeto humano ni consciencia, que se sumerge enteramente en el ser amado, acapara sus sentimientos, palpita con ellos, y alcanza prácticamente las proporciones de una idea pura, de tan amplia e impersonal que es"[85].

"Entrar en la Idea" equivale entonces a hacer coincidir la potencia de la mirada y de la frase con esa gran pasividad de la Idea pura, esa "voracidad" de un amor que quiere apropiarse de su propio desposeimiento. La "libertad" de la voluntad artista es la coincidencia entre la acción del artista, que se ha vuelto un puro ojo, y esa pasión "que alcanza las proporciones de una idea pura". La igualdad del devenir-impersonal del conocimiento y el devenir-impersonal de la pasión define el "medio" poético. Este medio ya no es el lazo sustancial hegeliano del poeta con el objeto de la creencia común. Tampoco es ya la atmósfera de encantamiento que la pura fantasía de un *yo* absoluto proyecta sobre toda realidad prosaica. La "libre voluntad" del artista es idéntica a la penetración integral en esa pasión que se abisma en su objeto, en la infinidad de esas percepciones y afecciones, de esas combinaciones de átomos que hacen "un" sujeto y "un" amor. Es la identidad de un *amor intellectualis Dei* y de esa pasión cuya "estupidez" radical iguala al esplendor de la Idea pura. Esta identidad proporciona un fundamento nuevo al carácter indisociable de la forma y de la idea que la poética romántica exige. Pero solo

[85] Flaubert, *Madame Bovary, fragments et scénarios inédits*, editado por Gabrielle Leleu, José Corti, 1949, t. II, p. 587 (este fragmento desapareció en la versión definitiva del libro).

lo proporciona a costa de invertir la perspectiva. En efecto, la oposición del objetivismo hegeliano al subjetivismo de los pensadores y los poetas del *Athenaeum* descansaba, en última instancia, en un mismo presupuesto fundamental, el que asimilaba esa relación de inmanencia al modelo del verbo hecho carne. La idealidad estética era la presencia del sentido en el corazón de lo sensible, de la palabra en el corazón del mutismo, y esto hasta en sus formas extremas. El carácter masivo de la pirámide, incapaz de expresar la divinidad o, por el contrario, la ironía destructora de todo contenido todavía eran testimonios del verbo. La potencia de la idea era potencia de encarnación. Era la presencia del sentido brillando en el corazón de las cualidades sensibles. Pero cuando la "libre voluntad" flaubertiana viene a identificarse con el desposeimiento absoluto del sujeto, la concepción de la idea misma se ha invertido. La idea es justamente la equivalencia de toda determinación con la potencia de lo indeterminado, es el devenir-insensato de todo sentido. La idealidad estética era la adecuación entre el devenir-sensible del sentido y el devenir-sentido de lo sensible. Ahora se ha invertido. Es la adecuación de un sentido que se ha vuelto insensato a un sensible que se ha vuelto apático, a su "impasibilidad oculta e infinita"[86]. En Hegel, la "plasticidad" clásica de la forma presuponía la "sustancialidad" ética del mundo épico, a lo que se oponía la relación disjunta de la idea y de la materia, propia del carácter masivo del simbolismo egipcio o de la evanescencia de la ironía romántica. Flaubert inventa, como sustituto de aquella helenidad perdida, un romanticismo "egipcio", una relación de la pasividad de la Idea con el brillo de la frase, enteramente semejante a la relación entre el gran vacío, el gran desierto

[86] Flaubert, carta a Louise Colet, 9 de diciembre de 1852, *Correspondance*, cit., t. II, p. 204.

de Egipto y la nobleza hierática de las actitudes o el brillo de una joya en el brazo de un harapiento[87].

El vuelco estético de la "libre voluntad", su sumisión a la "Idea pura" de la pasión estúpida llevan a cabo entonces, en relación con la poética romántica, el mismo vuelco que padece el idealismo filosófico cuando Schopenhauer invierte el sentido de la palabra "voluntad" para hacerle designar, ya no la autonomía de un sujeto que persigue la realización de sus fines, sino el gran fondo indeterminado que subyace al mundo de la representación, al principio de razón. No porque haya que suponer una "influencia". El autor del "libro sobre nada" ignora al filósofo "budista" cuya gloria todavía está por llegar. Pero el spinozismo del novelista, spinozismo impregnado de ese panteísmo romántico de la década de 1830, que adopta los matices del "culto de la nada" budista hacia 1840, coincide con el que invoca el filósofo para identificar la contemplación estética, como conocimiento de la Idea, con el conocimiento *sub specie aeternitatis*[88]. Lleva a cabo la misma inversión de la

[87] "He visto bailarinas cuyos cuerpos se balanceaban con la regularidad o la furia insensible de una palmera. Este ojo tan lleno de profundidades, y donde hay capas de tintes como en el mar, no expresa nada más que la calma, la calma y el vacío, como el desierto. [...] El sentimiento de la fatalidad que los llena, la convicción de la nada del hombre da así a sus acciones, a sus poses, a sus miradas, un carácter grandioso y resignado. Las ropas sueltas que se prestan a todos los gestos siempre tienen una relación con las funciones del individuo por la línea, con el cielo por el color, etc., y además ¡el sol! ¡el sol! Y un tedio inmenso que lo devora todo [...]. Recuerdo un bañista que tenía en el brazo izquierdo un brazalete de plata y en el otro un vesicatorio. Ese es el verdadero oriente, y por lo tanto poético". (carta a Louise Colet, 27 de marzo de 1853, ibíd., pp. 282-283).

[88] "A partir del momento en que se olvida el propio individuo, la propia voluntad, y que no se subsiste más que como sujeto puro, como claro espejo del objeto, de modo tal que todo ocurra como si el objeto existiera solo, sin nadie que lo perciba, como si fuera imposible distinguir el sujeto de la intuición

"intuición intelectual". Esta pasa del subjetivismo del *yo = yo* fichteano a la objetividad spinoziana del amor intelectual de Dios, solo que atribuye a ese Dios la figura de una ausencia y a ese amor el carácter de una pasividad. El novelista ejecuta el mismo movimiento, no como aplicación de una filosofía que se ha tomado prestada, sino como única solución a la posición estricta del problema romántico: hacer de la novela el equivalente de la epopeya imposible, producir el sustituto moderno de una clasicidad romántica perdida. Las proposiciones teóricas de la correspondencia de Flaubert no son de ninguna manera la expresión aproximativa de un spinozismo de autodidacta. Formulan precisamente la metafísica de la literatura, la inversión que da a la poética antirrepresentativa un fundamento coherente en una metafísica de la antirrepresentación. En este punto la poética del "libro de piedra" se invierte en poética de la muralla de piedra y del desierto

---

misma y como si ambos se confundieran en un solo ser, en una sola consciencia enteramente ocupada y llenada por una visión única e intuitiva; cuando por fin el objeto se emancipa de toda relación con lo que no es él mismo y el sujeto de toda relación con la voluntad; entonces, lo que así se conoce, ya no es la cosa particular en tanto que particular, es la Idea, la forma interna, la objetividad inmediata de la voluntad; llegados a este punto, por consiguiente, quien se ha visto arrebatado en esta contemplación ya no es un individuo (porque el individuo se ha aniquilado en esta contemplación misma) sino el sujeto puro del conocimiento, emancipado de la voluntad, del dolor y del tiempo. Esta proposición, que parece sorprendente, confirma, lo sé muy bien, el aforismo de Thomas Payne: 'de lo sublime a lo ridículo no hay más que un paso'; pero gracias a lo que sigue va a aclararse y a resultar menos extraña. Era también lo que iba descubriendo progresivamente Spinoza cuando escribía: *mens aeterna est, quatenus res sub aeternitatis specie concipit*" (Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, París, PUF, 1966, p. 213). Se habrá observado, al pasar, la misma proximidad de lo sublime y lo ridículo en el personaje de Charles al final de *Madame Bovary*. También se habrá observado esa "emancipación de la voluntad, del dolor y del tiempo" que caracterizará la experiencia epifánica proustiana.

"tibetanos". Simplemente esa inversión de la relación entre sentido y manifestación sensible no es ni la experiencia de la "inoperancia" de la obra, tal como la piensa Blanchot, ni el vuelco "nihilista" del progresismo burgués al que la asimila Sartre. Al poner la identidad del pensamiento y del guijarro en el lugar de la identidad del poema y de la catedral, Flaubert suprime la distancia entre la poética de la literatura y su teología. Funda positivamente la literatura como realización de una modernidad romántica librada del dilema entre la nostalgia épica y la autocelebración vacía de la fantasía.

La distancia habitualmente invocada entre su práctica de novelista y su consciencia de artista no existe, entonces. Comentando hace tiempo los momentos de ensueño en los que parece fijarse el relato flaubertiano, Genette hablaba de ese "remitir del discurso a su revés silencioso, que es hoy para nosotros la literatura misma". Pero esa remisión solo se manifestaba según él en playas de silencio que interrumpían la lógica narrativa clásica de la acción y de sus personajes, acontecimientos y sentimientos. Flaubert, en resumen, hacía nuestra "literatura" sin saberlo. "Su consciencia literaria", en efecto, "no era y no podía situarse en el nivel de su obra y de su experiencia"[89]. Pero no existe oposición entre una lógica recta de la acción y momentos de interrupción. Estos momentos –estas composiciones fugaces de afecciones y percepciones autonomizadas– constituyen en efecto la textura misma de los "sentimientos" de los personajes y de los "acontecimientos" que les suceden. Así, no se trata de una suspensión ensoñadora sino por el contrario de una aceleración decisiva de la acción lo que producen las playas de "silencio" que componen, en *Madame Bovary*, el encuentro de Charles y Emma.

[89] G. Genette, "Silences de Flaubert", *Figures I*, París, Editions du Seuil, 1966, p. 242.

Empezaron por hablar del enfermo, después del tiempo que hacía, de los grandes fríos, de los lobos que merodeaban de noche por los campos. Mademoiselle Rouault no lo pasaba muy bien en el campo, sobre todo ahora que tenía que ocuparse casi sola de las labores de la finca. Como la sala estaba fresca, mademoiselle Rouault tiritaba comiendo, lo que descubría un poco sus carnosos labios, que, en sus momentos de silencio, tenía la costumbre de morderse [...].

Cuando Carlos, después de subir a despedirse del padre, volvió a la sala antes de marcharse, encontró a mademoiselle Rouault de pie, apoyada la frente contra la ventana y mirando al jardín, donde el viento había tirado los rodrigones de las judías. Se volvió.

–¿Busca algo? –preguntó.

–La fusta, por favor –repuso el médico.

Y se puso a buscar sobre la cama, detrás de la puerta, debajo de las sillas; la fusta se había caído al suelo, entre los sacos y la pared. Mademoiselle Emma la vio; se inclinó sobre los sacos de trigo. Carlos, por galantería, se precipitó hacia ella, y, al alargar también el brazo en el mismo movimiento, notó que su pecho rozaba la espalda de la muchacha, inclinada bajo él. Emma se incorporó muy sonrojada y le miró por encima del hombro, tendiéndole el látigo.

En vez de volver a Les Bertaux tres días más tarde, como había prometido, volvió al día siguiente [...].[90]

El novelista es plenamente consciente de lo que hace, aquí, al sumergir en un mismo régimen de indeterminación los enunciados y las percepciones; al fijar a Carlos en la contemplación de una Emma a su vez absorta en la contemplación de los rodrigones volcados; al interrumpir esta contemplación con esa pregunta improvisada sobre una búsqueda que nada

[90] G. Flaubert, *Madame Bovary*, Madrid, Alianza, 1974, pp. 65-66.

hacía prever; o al suprimir el parágrafo que describía el retorno pensativo de Charles para mostrarnos, sin más explicación, el efecto del roce de una espalda y un pecho. Sustituye los mecanismos y las manifestaciones tradicionales de las pasiones por un amor hecho de una pura combinación de afectos y de preceptos: labios mordisqueados, visión por una ventana, roce de cuerpos, cruce de miradas, sonrojo. En lugar del orden representativo de la naturaleza pone ese gran desorden o ese orden superior que los tutores caídos manifiestan para la mirada de Emma como lo manifestaban para su autor los espaldares destruidos por el granizo[91]. La mirada absorta de Emma no interrumpe la acción. Está fija en su corazón: esa "impasibilidad oculta e infinita" de las cosas que es el hogar común de la "pasión voraz" de los personajes y de la concepción serena del libro y de la frase novelescos. El novelista sabe lo que hace, filosóficamente hablando: sustituir un orden por otro. Y sabe qué medios emplea para ese fin, esos desvíos de la sintaxis que enumeraron Proust y algunos otros: estilo libre indirecto utilizado ya no para hacer hablar a una voz a través de otra sino para borrar todo trazo de voz; imperfecto empleado no como marca temporal del pasado sino como suspensión modal de la diferencia entre realidad y contenido de consciencia; fluctuación del valor anafórico de los pronombres ("él se puso a fisgonear ... ella había caído...") o de la función de un "y" que aísla en lugar de coordinar. El medio de producir el equivalente de las obras "tontas" de los genios de otras épocas, de realizar intencionalmente la identidad de lo intencional y de lo

[91] "No sin algo de placer contemplé mis espaldares destruidos, todas las flores picadas en pedazos, el huerto en completo desorden. Mientras contemplaba todos esos pequeños arreglos facticios del hombre que cinco minutos bastaron para trastornar, admiraba el Verdadero Orden restableciéndose en el orden falso". (Carta a Louise Colet, 12 de julio de 1853, *Correspondance*, cit., t. II, p. 381).

no intencional, es ese uso antisintáctico de una sintaxis, que deshace sus poderes habituales: distinguir lo objetivo y lo subjetivo, establecer un orden causal entre las acciones o las emociones, subordinar lo accesorio a lo principal. Así es como la "libre voluntad" del artista romántico puede coincidir con la absoluta pasividad de la contemplación perdida en su objeto. Así es como la figura de Emma pasivamente absorbida por el sinsentido de sus tutores caídos puede convertirse en el equivalente de la figura plástica griega animada por una consciencia colectiva de la divinidad.

No hay disyunción, entonces, entre la línea recta del relato y esos silencios "literarios" que vendrían a interrumpirla. No hay una única línea, pero también es en ella donde se juega la contradicción. Porque la línea corre el riesgo de desviarse a cada instante, para volverse alarde de autor o banalidad de la prosa del mundo. No porque la frase lo sea todo. El estilo está por entero en la "concepción del tema", en ese "hilo" que tiene que unir las "perlas" del collar, o los fragmentos de la guirnalda schlegeliana. *La tentación de San Antonio* se contentaba con prodigar esas perlas en montón. Y es necesario que la "concepción del tema" las una. Solo que cada frase o cada encadenamiento de frases pone en juego esa "concepción" y revela la contradicción que la habita. Porque la "concepción" es, en realidad, dos cosas en una: el armado clásico de una acción dramática, tal como la establecía el sistema representativo, y aquello que la deshace: ese poder visionario que la levanta imperceptiblemente, frase a frase, para dejar sentir, por debajo de la prosa banal de las comunicaciones sociales y de las disposiciones narrativas ordinarias, la prosa poética del gran orden o el gran desorden: la música de las afecciones y las percepciones desligadas, revueltas en el gran río indiferente de lo Infinito. La "concepción" es precisamente la contradicción en acto de las dos poéticas. Por eso el término "música" es más que una metáfora aquí, y más que

caprichos de esteta las célebres frases de Flaubert, que exigen a la sonoridad de la frase que pruebe la verdad de la idea[92]. Reformulan, en efecto, la contradicción constitutiva de la literatura, esa contradicción que el "libro sobre nada" pretendía superar.

Haciendo bascular la economía del sistema expresivo, el estilo-manera de ver pensaba suprimir la contradicción, concertar la subjetividad de la escritura novelesca y la objetividad de la visión. Solo que este acuerdo se pone en riesgo en cada frase a través de la equivalencia de la sintaxis narrativa y de la antisintaxis contemplativa. La línea recta del relato no es interrumpida por momentos de contemplación, se compone de esos mismos momentos: el relato representativo está constituido de átomos de antirrepresentación. Pero el arte de la antirrepresentación tiene un nombre: se llama música. La música, dice Schopenhauer, es la expresión directa de la "voluntad". Una vez más, no hay necesidad de haberlo leído, basta con ser un artista romántico consecuente para encontrar la misma lógica en la obra de ese estilo que realiza lo incondicionado de la "voluntad" artística. El ideal "plástico" flaubertiano aspira a reconstituir la objetividad épica a partir de la danza de los átomos desligados. Pero esa danza no puede figurarse. Se oye solamente como música de la frase. Esto explica el papel del célebre gabinete donde Flaubert declamaba sus textos. El estilo reside enteramente en la "concepción". Pero el escritor que forja esas frases se queja incesantemente de "no ver" en lo que escribe. Y entonces tiene que atribuir al sonido de la frase el cuidado de verificar esa verdad de la

[92] Cf. "Cuanto más bella es una idea, más sonora es la frase" o "Cuando descubro una mala asonancia o una repetición en una de mis frases, estoy seguro de que estoy chapoteando en el error". (Cartas a Mademoiselle Leroyer de Chantepie, 12 de diciembre de 1857 y a George Sand, marzo de 1876).

visión que no se deja ver. La "visión" del "especialista" balzaciano se atravesaba en medio de la escritura de la novela. La del estilo flaubertiano viene a identificarse con su composición, pero a condición de volverse invisible en ella, de convertirse en música. La "manera absoluta de ver" no se deja ver. Solo se deja oír, como música de esos átomos de antirrepresentación que componen la historia novelesca. El estilo-manera de ver que hace desaparecer la lógica representativa también tiene que volver imperceptible esa desaparición volviéndose música: el arte que habla sin hablar, que pretende hablar sin hablar. La bella forma plástica que volvía la frase del libro sobre nada comparable a una estatua griega se identifica ahora con el mutismo de la música. Pero ese mismo mutismo tiende hacia el límite en el que se identifica con la banalidad ordinaria de la palabra. Al salir de su contemplación para preguntarle qué está buscando al médico cuya búsqueda ignorábamos, Mademoiselle Rouault hace que todo un mundo de causalidad se desmorone. Pero para que este desmoronamiento haga existir el amor de los personajes, tiene que desvanecerse en la banalidad de un diálogo absolutamente insignificante: "–¿Busca algo? –preguntó. –La fusta, por favor –repuso el médico". La danza de los átomos no es más que la música de una desaparición, la música del doble silencio que separa la banalidad de un enunciado narrativo ("Se dio vuelta") del episodio contemplativo que lo precede (la contemplación de las judías caídas) y del diálogo mínimo que lo sigue.

El dilema hegeliano resurge entonces de una doble manera. La nueva "plástica" de la idea que aspiraba a devolverle a la novela la objetividad perdida de la epopeya se disuelve en esta música que era para Hegel el arte de la interioridad vacía, el arte que asimila su mutismo –su incapacidad de poner una idea en figuras– a la expresión inmediata de la subjetividad más interior en la objetividad de la manera sonora. Por otro camino, el objetivismo del estilo se acerca al subjetivismo del

"humor": la relación de la idea con su manifestación es igualmente infinita en él. Pero la infinitización del arte ya no pasa en Flaubert por esa exhibición de si que denunciaba Hegel. Pasa, por el contrario, por su devenir-invisible, por su identificación con la más muda de las escrituras mudas. Y por eso, el estilo absoluto entra en una nueva relación, una relación más radical de complicidad con la escritura muda-locuaz. No es deshaciéndose, a la manera de Jean-Paul, sino haciéndose, como la diferencia de estilo se equipara con la democracia de la letra errante. Y sin duda los críticos de su época lo percibieron mejor que Sartre, que atribuye el mutismo y la mineralidad de la escritura flaubertiana al aristocratismo nihilista de los hijos de la burguesía después de 1848. Como él, los críticos subrayan la oposición del antes y el después de 1848, pero lo que ven suceder a las grandes utopías abandonadas no es la "columna de silencio" del esteta nihilista, es la democracia desnuda, el reino de la igualdad. La cultura prestada de Emma y su febril deseo de goces son un emblema de esto; pero se realizan por igual en esta igualdad de la escritura que atribuye a todos los seres y a todas las cosas la misma importancia y el mismo lenguaje[93]. Ignorando que el novelista había utilizado antes que él la metáfora[94], Barbey d'Aurevilly

[93] El artículo de A. de Pontmartin ("Le roman bourgeois et le roman democrate: MM. Edmond About et Gustave Flaubert") denuncia, por consiguiente, esa "igualdad implacable" que pone al mismo nivel "el bien y el mal, lo bello y lo feo, lo grande y lo pequeño, la criatura viva y el objeto insensible, el alma y la materia" (Armand de Pontmartin, ob. cit., p. 236). Significativamente, Flaubert retomará por su cuenta esta fórmula en las notas destinadas al final de *Bouvard y Pécuchet*: "Igualdad de todo, del bien y el mal, de lo chistoso y lo sublime, de lo bello y lo feo, de lo insignificante y lo característico".

[94] "Camina, anda, no mires ni detrás ni delante, rompe la piedra, como un obrero". (Carta a Louise Colet, 27 de marzo de 1853, *Correspondance*, cit., t. II, p. 287).

dirá que es un estilo de picapedrero, con lo que vincula claramente el tema mineral a la repetitividad del gesto obrero y no al aristocratismo del esteta.

Pero estas críticas tampoco aciertan quizás a establecer el vínculo específico del estilo absoluto con la democracia de la escritura muda-locuaz. Si los personajes ejemplares del "libro con estilo" son héroes de la "igualdad" democrática, es porque encarnan a los hijos perdidos de la letra: Emma Bovary es una hermana de Véronique Graslin, al igual que esta se había sustraído a su condición por medio de la lectura de *Pablo y Virginia*. Bouvard y Pécuchet radicalizan, por su parte, la fábula de Don Quijote por su naturaleza misma de copistas, de seres consagrados a la pura copia de la letra y a quienes se les ocurre por trasgresión encarnar su sentido. Pero a diferencia de Cervantes o, más adelante, de Sterne o de Jean-Paul, Flaubert ya no puede afirmar su arte de director del juego novelesco a expensas de los personajes. Rechaza asimismo la dimisión balzaciana que pone en escena una "verdadera" escritura de vida, opuesta a las palabras de la novela. El trabajo del estilo consiste entonces en separar de sí misma la escritura muda-locuaz, en hacer callar su parloteo para hacer resonar la música de su mutismo. ¿Qué quiere decir "escribir bien lo mediocre" si no es hacer oír, en medio del parloteo, el silencio que lo duplica? Escribir bien la escena del Lion d'or en *Madame Bovary* consiste en escribir el parloteo insignificante de los clientes del hostal en su irredimible estupidez; consiste al mismo tiempo en deshacer línea a línea los vínculos que hacen valer ese no-sentido como sentido, en transformar su nada en otra nada. Consiste en hacer transparentarse en su opacidad el vacío del gran desierto de Oriente, del gran tedio que se encuentra en el centro de todo y que todo lo salva. El libro sobre nada convierte la estupidez del mundo en la estupidez del arte. Levanta sutilmente el gran mantel extendido del lenguaje que se dice a sí mismo –la estupidez del mundo– para

9. La escritura de la idea

La "escritura" que respondía a las aporías de la poética romántica encuentra, entonces, su propia anulación. "Estilo soberbio pero a veces casi nulo a fuerza de suntuosa desnudez"; este es el veredicto de Mallarmé sobre *Bouvard y Pécuchet*[95]. ¿Cómo pensar, sin embargo, esa suntuosidad nula, esa transformación última que supone la equivalencia gloriosa entre el esplendor y el vacío? Para Mallarmé, el tema de la novela es una aberración "extraña en este potente artista". ¿Pero en qué consiste exactamente esa aberración? No puede ser solamente la "banalidad" del tema lo que el naturalista Goncourt y el antinaturalista Barbey reprochan por igual a Flaubert. No es el "naturalismo" lo que se cuestiona aquí. Como se sabe, Mallarmé fue a menudo indulgente con las vulgaridades de *Pot-Bouille* o de *Naná*, que exasperaban el gusto esteta de los simbolistas o incluso del naturalista Goncourt. Es cierto que para él la literatura tiene una vocación más elevada que la de hacernos acariciar imaginariamente la textura

[95] Carta a Gustave Kahn, 13 de enero de 1881 (*Correspondance*, París, Gallimard, 1969, t. II, p. 220).

de la piel de Naná[96]. Pero tanto la descripción del tocador de Naná como la descripción de las flores de Paradou, los puestos del mercado de Les Halles o los vitrales de *El sueño* aplican, en la igualdad de los temas, la identidad del principio de expresión. Zola, que nunca se planteó el problema de una poética de la prosa, obedece aún al principio de simbolicidad que funda la poética romántica, hace hablar a las cosas a la manera de *Notre-Dame de Paris*. Y este principio de expresividad viene a duplicar sin ninguna dificultad la narración a la antigua, como una rima del ideal en toda realidad. El naturalismo proporciona a la forma novelesca los medios de convertirse en la forma del compromiso: compromiso entre los principios de la poética nueva y, por eso mismo, compromiso entre la antigua y la nueva forma poética, entre el primado representativo de la ficción y el principio antirrepresentativo de expresión. El célebre "pedazo de vida"[97] resume, finalmente, este ajuste armonioso de la narración a la antigua y la "guirnalda de fragmentos" romántica.

La aspiración al libro sobre nada, vinculada con la reivindicación flaubertiana de una poética de la prosa, plantea, en cambio, un problema totalmente distinto. El punto de vista homogéneo del estilo pretende que se identifiquen en él la indiferencia del tema y la necesidad de la expresión. Reduce así el doblaje musical del relato al punto de indiscernibilidad en el que deja de distinguirse de la prosa del mundo. El estilo y el tema se basan entonces en un único principio de indiferencia que parasita y destruye desde el interior el principio fundamental de la diferencia lingüística. Al adherir la

[96] Cf. la entrevista a Mallarmé publicada en Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, París, Thot, 1982, p. 79.

[97] Cf. la carta de Mallarmé a Zola sobre *Son Excellence Eugène Rougon* del 18 de marzo de 1876 (*Correspondance*, cit., t. II, pp. 106-108).

palabra a la idea, el estilo absoluto alcanza su refinamiento supremo en ese gris sobre gris en el que se vuelve indiscernible de su contrario: el "arrebato mediano de banalidad escrituraria" tal como lo presenta la "simple maculatura" de la hoja de diario desplegada. La aberración del tema es la aberración de la prosa absolutizada que termina por volver idénticas la prosa del arte y la de la estupidez. La historia de los dos tontos que repiten, a través de la lectura, la experimentación y la escritura, las grandes figuras de la estupidez de un siglo, anula, en el extremo de su parodia, la duplicación lingüística que es la esencia de la poeticidad. Al identificar los dos principios de la poética romántica, el carácter absoluto del estilo y la virtualidad del lenguaje presente en cada cosa, la poética del libro sobre nada llega a anularlos, a reducirlos a ambos a la banalidad de lo que Mallarmé llama "el universal reportaje".

Hay que evaluar con precisión el desafío de la prosa absolutizada para entender el problema que plantea y que el juicio de Mallarmé vislumbra. Porque la identidad última del estilo absoluto y de la ausencia de estilo sitúa la cuestión de lo "propio de la literatura" en un nivel de radicalidad que lleva a la aporía cualquier respuesta que quisiera oponerle una literatura exenta de todo compromiso con la prosa común. Flaubert resuelve la contradicción de los principios de la literatura volviéndola semejante a su contrario. Para marcar nuevamente la diferencia, entonces, hay que mostrar el conjunto de las contradicciones que hacen vivir a la literatura de su propia imposibilidad. Y la imposibilidad mallarmeana del Libro no traduce, entonces, una organización nerviosa particular, ni la experiencia de un abismo metafísico vinculado con la noción misma de escritura. Es la puesta en escena del nudo de contradicciones en el que se adentra la literatura cuando busca conjurar su pérdida prosaica y marcar los límites fijos

de ese elemento "propio" por medio del cual constituye la única excepción al "universal reportaje".

No hay nada más notable, en efecto, que la divergencia entre la evidencia primera del sistema asentado de respuestas a la "cuestión literaria" que la palabra "simbolismo" resume y el nudo infinito de contradicciones en el que se adentra quien quiera convertirlo en principio de una obra sistemática. En cierto sentido, en efecto, todo es simple y la lección de Monsieur Jourdain parece aplicarse sin problemas. Es poesía lo que no es prosa. Para marcar la diferencia literaria o poética –es decir, para identificar lo propio de la literatura con la esencia recientemente comprendida de la poesía–, basta con desviar el propio tema y el propio lenguaje de los asuntos prosaicos y del lenguaje de la prosa. Ese es el "deseo indudable" de la época de Mallarmé, un deseo del que este se convierte en intérprete al escribir el prefacio del *Tratado del Verbo* de René Ghil. Hay que "separar el doble estado de la palabra como si se buscara establecer atribuciones diferentes". A su estado "bruto o inmediato" corresponden las tareas de narrar, enseñar, describir, las funciones de comunicación y de intercambio precisos que le atribuyen al signo lingüístico la pura función del signo monetario. A su estado esencial le corresponde "la maravilla de trasponer un hecho de naturaleza en su propia casi desaparición vibratoria [...] para que de ella emane, sin la molestia de un breve o concreto llamado, la noción pura"[98].

Hay que volver coherente el principio literario, como principio de una excepción del lenguaje del intercambio de las informaciones, los servicios y los bienes, dando a la poesía "una

[98] "Avant-dire au *Traité du verbe* de René Ghil", *Œuvres Complètes* [en adelante, *O.C.*], París, Gallimard, 1945, p. 857, retomado en "Crise de vers", ibíd., p. 368.

doctrina al mismo tiempo que una comarca"[99]. La religión flaubertiana del estilo escrito se asemejaba a la imagen de sus santos tutelares, los santos del desierto, Antonio el eremita y Juan el predicador: tenía una doctrina pero no una comarca. Peor aún, una doctrina que le vedaba toda comarca propia. Que un día pueda encontrar mi tema, decía, y luego veremos qué melodía voy a tocar. Mientras tanto, trabajaba en la tierra extranjera de la realidad, hacía gamas con plomo en sus falanges. Pero el principio de indiferencia con el que había vinculado la idealidad del estilo absoluto lo condenaba a no encontrar jamás "su" tema, a no encontrar finalmente como "culminación del arte" más que la copia de la copia de los dos tontos. Para que la literatura sea, hay que darle su propia tierra, una realidad adecuada a su lenguaje, un mundo cuyas formas sensibles correspondan a las formas que dibuja un lenguaje que no se ocupa "más que de sí mismo", es decir, que no se ocupa más que de reflejar las formas esenciales y sus relaciones. Al vincularse con el dualismo filosófico de la voluntad y la representación, la poética de la antirrepresentación se exilaba de toda comarca propia. El simbolismo buscaba arrancar la crítica de la representación a la prosa de esa "voluntad" schopenhaueriana que no quiere nada, al mutismo insalvable de las cosas y de los deseos. La transforma en crítica de la prosa del mundo, en crítica de esa creencia en la objetividad de lo real sobre la cual se erigen el lenguaje del comercio, la prosa naturalista y los espejos que el teatro representativo tiende a los hombres y mujeres que lo miran. Los escritos de Mockel y de Wyzewa o de otros teóricos de la *Revista independiente* o de la *Revista wagneriana*, del *Mercurio de Francia* o de las *Entrevistas políticas y literarias*, proclaman esa inversión del schopenhauerismo que entroniza nuevamente al Espíritu sobre las

[99] "La Musique des Lettres", ibíd., p. 646.

ruinas de una realidad objetiva reducida a su verdad de ilusión o reflejo[100]. Este "espíritu" mismo puede tomar diversas figuras filosóficas y legitimar diversas prácticas artísticas. Puede ser un Yo puro fichteano o un Sí absoluto hegeliano. Puede ser un alma, cercana a Berkeley, que se comunica con otras almas a través de las formas sensibles reducidas a un estatuto de simples signos. Puede ser un universo espiritual impersonal que se conoce a través de los individuos o què hace de sus cantos una estrofa particular de uno de los grandes poemas colectivos de la humanidad.

Este espíritu puede fundar una poética artificialista del efecto calculado, de la cual la "filosofía de la composición" de Edgar Poe es un modelo, o una poética esencialista del ritmo esencial recobrado del mundo; una comunicación de las almas en un mundo interior de los sentidos a lo Novalis o una práctica "científica" de la "instrumentación verbal", como la que René Ghil extrae de la fisiología de Helmholtz y vincula a una religión de la humanidad derivada de Auguste Comte; un canto que expresa, en la línea flexible del verso libre, la melodía singular de un alma o el poema de un pueblo, según el modelo de la leyenda wagneriana. Pero como lo prueban las cartas que dan testimonio de la famosa crisis mallarmeana, la afirmación del espíritu absoluto y el encuentro de la nada, el conocimiento de la nada de las grandes idealidades y la voluntad de hacer resplandecer su ilusión gloriosa conducen a una misma consecuencia: si el espíritu no es más que un sueño, ese sueño puede ser cantado como el esplendor esencial de toda realidad. Las filosofías incompatibles de Berkeley y de Hegel,

[100] Haremos principalmente referencia a Albert Mockel, *Esthétique du symbolisme*, Bruselas, Palais des Académies, 1962, y Teodor de Wyzewa, *Nos maîtres*, París, 1895, así como también a los fragmentos reunidos por Guy Michaud, *Le message symboliste*, París, 1947.

de Fichte o de Schopenhauer, de Vico o de Swedenborg pueden ser, entonces, consideradas como variantes del mismo texto idealista fundamental, cuya formulación le corresponde por derecho al ecléctico Schelling. Y el idealismo ecuménico del simbolismo encuentra muy naturalmente su texto fundador en esas líneas del *Sistema del idealismo trascendental* que eran ya la biblia de los hermanos Schlegel. "Lo que llamamos naturaleza es un poema encerrado en una escritura secreta y maravillosa. El enigma, sin embargo, podría develarse si reconociéramos aquí la Odisea del espíritu que, buscándose a sí mismo, se huye a sí mismo, presa de prodigiosas ilusiones; a través del mundo de los sentidos, en efecto, el sentido solo se transparenta como por detrás de las palabras, el país de la fantasía al que aspiramos se transparenta como por detrás de una bruma. Toda pintura admirable nace de algún modo gracias a la supresión de la barrera invisible que separa el mundo real del mundo ideal, y esta pintura no es más que la apertura por donde penetran sin resto esas figuras y esas comarcas del mundo de la fantasía, de las cuales el mundo real solo deja filtrar un imperfecto resplandor"[101].

Lógicamente, entonces, el artículo de Jean Thorel sobre "Los románticos alemanes y los simbolistas franceses"[102] remite a este texto. Y toda la *Estética del simbolismo* de Mockel puede ser considerada como un extenso comentario de él. Porque románticos y simbolistas identifican en una sola fórmula fundamental la doctrina de la literatura y la comarca de la poesía. Y el simbolismo es un romanticismo fundamental o

[101] P. Lacoue-Labarthe y J.-L. Nancy, ob. cit., p. 342.

[102] *Entretiens politiques et littéraires,* septiembre de 1891, p. 161. La referencia es claramente de segunda mano: Thorel atribuye a la *Filosofía de la naturaleza* un texto que pertenece al último capítulo del *Sistema del idealismo trascendental.*

un fundamentalismo romántico. Por eso franquea los límites que Schelling mantenía. Porque el romanticismo histórico que este expresaba seguía siendo una doctrina trabajada por la dualidad. Tomaba en serio esa alienación del espíritu en su estancia fuera de sí mismo evocada por el texto: estancia inconsciente del espíritu en la naturaleza; unión de lo consciente y lo inconsciente en el arte donde el espíritu se vuelve exterior a sí mismo. Para pensar el arte como conjunción de esta presencia y esta ausencia, aliaba dos concepciones del espíritu; el espíritu clásico como acto que informa una materia; el espíritu romántico como medio de una comunicación de sentido. De este modo, la forma de la escultura, tal como la simbolizaba, desde Winckelmann, la estatua griega, se vinculaba, más o menos discretamente, a la música del mundo interior de los sentidos. O bien la catedral de Hugo hacía valer su doble naturaleza de piedra trabajada y libro abierto, de equilibrio de las masas arquitectónicas y de la guirnalda de imágenes. De esta manera se mantenía también la diferencia entre el arte y la filosofía: "La naturaleza –proseguía Schelling– ya no es para el artista lo que es para el filósofo, es decir nada más que el fenómeno constantemente limitado del mundo ideal o el reflejo inconsciente de un mundo que no existe fuera de él sino en él". El simbolismo suprime esa separación, ese elemento "clásico" de exterioridad de la materia que es también el principio de la diferencia entre el arte y la filosofía y de la dualidad en la concepción misma del arte. La negación presente en el texto de Schelling desaparece, en consecuencia, en la "cita" de Thorel: "La naturaleza, escribe, *es para el artista lo que es para el filósofo*, ya que el mundo ideal no cesa de aparecer bajo formas ficticias [...]"[103]. La

[103] Ibíd. (el subrayado es nuestro). Es cierto que varios traductores autorizados entienden: "La naturaleza no es para el artista más de lo que es para el filósofo". Pero, por autorizada que sea, esta traducción de Schelling destruye el

propia incertidumbre de la filosofía simbolista contribuye a borrar esta diferencia entre poesía y filosofía. Que la naturaleza sea materia bruta, que deja al espíritu la realidad esencial de la idea, o que sea el puro ensueño proyectado por el espíritu fuera de sí o el puro espejo en el que se refleja, el resultado es el mismo. Las imágenes del mundo exterior pueden ser asimiladas a las palabras de una lengua. Lo que el poema del espíritu debe poner en frases son las significaciones dispersas. Y las compone en frases aplicándoles su propia sintaxis. Poco importa entonces el orden según el cual procede, ya sea que parta del conocimiento de esa sintaxis, o bien que la encuentre en las formas y los ritmos del espectáculo de la naturaleza. Poco importa, incluso, que el espíritu se sepa como la realidad única o que se conozca y conozca sus construcciones como "vanas formas de la materia"[104]. Cantar "delante de la Nada que es la Verdad esas gloriosas mentiras" es lo mismo que transcribir los ritmos de la Idea o la pieza escrita en el folio del cielo.

Por eso, el núcleo del problema de Mallarmé no reside en la experiencia patética de lo Absoluto o la nada que se encuentra al buscar la Idea pura. La sinfonía de ponientes y el alfabeto de los astros pueden enseñarle esa identidad del ser y del no ser que el pensamiento puro le ha negado. La nada puede transformarse en simulacro glorioso y la literatura ser el ejercicio mismo de ese simulacro que "proyecta hacia alguna elevación prohibida ¡y de rayo! lo consciente en nosotros carece

---

sentido entero del capítulo. Hay que traducir entonces, como lo hacen Jean-Luc Nancy y Philippe Lacoue-Labarthe (a quienes agradezco estas precisiones): "La naturaleza ya no es para el artista lo que es para el filósofo [...]".

[104] Carta de Mallarmé a Cazalis, 28 de abril de 1866 (*Correspondance*, cit., t. I, p. 207). De la misma manera *La Gloire du Verbe* (1891) de Pierre Quillard es el encaminamiento de ese verbo desde la plenitud primera de los mitos hasta el levantarse del velo de Maya, la manifestación de la vanidad del verbo.

de lo que allí arriba estalla"[105]. Para que el pliegue de encaje oscuro del verso retenga el infinito, basta con poca cosa: el conocimiento de la "sinfónica ecuación propia de las estaciones", el sentido de algunas analogías entre sus "ardores" y las "intemperies" de nuestra pasión; una "piedad de veinticuatro letras" y un sentido de sus simetrías[106]. La espuma de la ola o el reflejo del poniente, el despliegue de una cabellera, el batir de un abanico o el cuello efímero de un jarrón de cristal pueden darle su magnificencia ordinaria al sello del acto poético. Basta con "comparar los aspectos y su número" y despertar "la ambigüedad de algunas figuras bellas, en las intersecciones". El acto poético niega la utilidad social –el azar– del objeto, cabellera o abanico, guardando su aspecto esencial, la virtualidad del gesto de mundo que describe su movimiento. Marca el despliegue del aparecer, la escansión del aparecer y el desaparecer que reduce la naturaleza a su "sinfónica ecuación", es decir a su idea. Recíprocamente, la trenza o el abanico de palabras, en el cual el acto poético ha negado el azar del "tema", hace desaparecer, en sus pliegues y sus despliegues, el otro azar, el que vincula el poema a la "personalidad" de los sentimientos, ideas o sensaciones de tal o cual individuo. De modo que el azar de la lengua, el del tema y el del autor son conjuntamente negados. Los principios contradictorios de la poética romántica parecen conciliarse, entonces. El principio de simbolicidad, que reduce todo espectáculo empírico a la metáfora de una forma esencial, puede, en efecto, identificarse con el principio de indiferencia que encuentra el cielo de la idea poética en el brillo de un lustre, una pantomima de feria o el crujir de un vestido de seda.

105 *"La Musique et les Lettres", O.C.*, p. 647.

106 Ibíd., p. 646.

Así, el teatro entero de la contradicción romántica se ve anulado, en un "schopenhauerismo" reducido al axioma según el cual el mundo es mi representación. "Buscando en las cosas la imagen del infinito, el poeta descubre en sí mismo el signo de lo infinito"[107]. Sea todo o nada, el espíritu no se ocupa más que de sí mismo. Su objeto no se distingue de su lenguaje. Las formas del mundo son los signos de una lengua y las palabras "nuevas" que la poesía junta son formas de mundos. El símbolo, entonces, deja de ser el signo de una alianza entre realidades heterogéneas, el operador de una traducción entre el mundo de la materia y el mundo del espíritu. Es "la significación de las formas expresada por las formas mismas"[108]. El espíritu le habla al espíritu en la lengua del espíritu: lengua una en su principio, múltiple en sus poderes. La lengua del espíritu es el discurso en el que se expresa la idea, es la metáfora que manifiesta la correspondencia entre las ideas y las formas, es la rima que manifiesta la armonía del conjunto. "Cada uno de sus versos, en su intención, debía ser a la vez una imagen plástica, la expresión de un pensamiento, el enunciado de un sentimiento, y un símbolo filosófico; debía ser una melodía aún, y también un fragmento de la melodía total del poema"[109].

El romanticismo se libera así de sus contradicciones, se deshace de la resistencia de la materia a la forma o del dilema de la identificación consciente de lo consciente y de lo inconsciente. La forma significante y la forma sensible se identifican en un solo lenguaje del espíritu, asegurando la identidad del principio antirrepresentativo y del principio antiprosaico. La contradicción literaria se ha convertido en homogeneidad de

[107] A. Mockel, ob. cit., p. 86.

[108] Ibíd.

[109] T. de Wyzewa, "Stéphane Mallarmé", ob. cit., p. 127.

un principio poético único. La "doctrina" literaria es el centro de una "comarca" poética; no es más que la ley vital del mundo del espíritu. Pero entonces se plantea una pregunta: ¿suprimir la contradicción de la obra literaria no equivaldría a suprimir la obra misma? Y la pregunta mallarmeana: "¿Existe algo así como las Letras?", apunta en última instancia a este giro inherente al fundamentalismo simbolista. El propio plural, que evoca las "Bellas Letras" de antaño, permite plantear el problema: una vez que la poesía sale de la doble limitación que imponían la medida estricta del verso y la convención representativa clásica, ¿existe un arte específico de la palabra que sea algo distinto de ese "afinarse, hacia su expresión burilada, de las nociones en todos los dominios"[110], un arte que sea, en suma, algo distinto de la forma general de la vida del espíritu o del pensamiento? Ahora bien, el espíritu no es obra. Los simbolistas y versolibristas se jactan de haber impuesto la idealidad pura del poema y la libertad absoluta de esa melodía por desanudar que es el alma de cada quien. No se dan cuenta de que, al absolutizar de este modo la poesía, al emanciparla de toda limitación material o formal, la asimilan nuevamente a las abstracciones del pensamiento o a la comunicación de sensaciones, a ese trabajo de la prosa –ordinario o extraordinario– del cual querían, en suma, diferenciarse a cualquier precio.

"La idea de la poesía es la prosa": la pureza simbolista intenta evitar, en vano, la paradoja resumida en esta fórmula de Benjamin, que es también la paradoja constitutiva de la literatura. El destino asignado por Hegel a ese "arte general" de la poesía que conducía al arte a una consumación equivalente a su supresión exponía esta paradoja de manera teórica. El encabalgamiento de Hugo la disponía de manera empírica,

[110] *"La Musique et les Lettres", O.C.*, p. 645.

uniendo y desglosando al mismo tiempo las dos funciones del alejandrino: frase que expresa un pensamiento y medida ritual del corte poético del tiempo. Los artesanos del poema en prosa o del verso libre habían creído suprimir el dilema teórico hegeliano y superar la rusticidad del andamiaje de Hugo, al identificar la forma discursiva del pensamiento y la medida poética del tiempo. Pero la poesía, había advertido Hegel, solo vive gracias a su separación. Quien quiera darle su propio tiempo al pensamiento hace que se desvanezca la obra de poesía, que es el tiempo contrariado, el tiempo retrasado del pensamiento. La pregunta mallarmeana por la existencia de "algo así" como las Letras vuelve a encontrar, más allá de la obviedad primera de las soluciones, lo decisivo de la cuestión. Y tal vez la poca frecuencia del poema y la imposibilidad del libro, vinculados con su nombre, traduzcan en primer lugar la experiencia rigurosa de esa lógica que no vuelve coherente a la literatura sino a costa de suprimirla en esa ausencia de obra que se llama "vida del espíritu". La imposibilidad del libro no sería entonces la manifestación de una imposibilidad central del concepto de literatura. Sería la aporía de la voluntad siempre recomenzada de superar, dándole su doctrina y su comarca propias, la contradicción que hace que la literatura sea. Y la "ausencia de obra" que la teorización de Blanchot considera vinculada con la idea misma de la literatura no sería la experiencia nocturna del impoder que está en el centro de las potencias del lenguaje. Sería el efecto del intento de volver coherente el principio literario, identificando el principio antirrepresentativo con el principio antiprosaico. A la imposibilidad de discernir la obra y la estupidez del mundo, en la que se perdía en última instancia la coherencia del estilo absoluto y del libro sobre nada flaubertianos, respondería la otra pérdida de la obra: allí donde, inversamente, quiere separarse de toda prosa y de toda materia para no ser más que la vida del espíritu. La paradoja se manifestaría, entonces, bajo su forma

más general: la literatura reducida a lo que le es propio es una literatura desvanecida en una vida del espíritu a la cual no corresponde ninguna obra.

Así es como se fractura rápidamente la bella simplicidad de la fórmula que el "Avant-dire" de Mallarmé proponía a la poética simbolista y así también la relación de adecuación entre la idea y la palabra se transforma en el quiasmo de la música y las letras. El estado esencial de la palabra se presenta desglosado. La palabra esencial es palabra y música. Para que surja "la noción pura", el acto poético debe operar musicalmente. Debe "trasponer un hecho de naturaleza en su casi desaparición vibratoria". Porque lo propio de la música es hacer desaparecer al mismo tiempo la densidad de las cosas y la organización representativa de las palabras. Solo la música propone un lenguaje estructuralmente purificado de la representación, en el que esta se desvanece en favor de la vibración, es decir de la espiritualización de la materia. Está "cerca la Idea" porque es la tumba de la imagen y del reportaje. Pero este privilegio tiene su estricto revés. La música no es la tumba de la imagen sino en la medida en que es también la tumba de la palabra que nombra, aclara, ordena, celebra. Si deja de lado el parloteo, es porque deja de lado la palabra misma. La música es muda. Pero, por eso mismo, pretende significarlo todo; significarlo todo conforme al modo simbolista de la significación: por sugestión, por analogía de sus timbres y sus ritmos, sus aceleraciones y sus lentitudes, sus estallidos de metales y sus ensoñaciones de maderas o de cuerdas, con los aspectos esenciales del mundo y sus correspondencias en el teatro íntimo del espíritu. La música pretende expulsar la letra muda y locuaz para instaurar el puro reino del espíritu hecho sensible. Pero si puede prometer sin riesgos ese castillo de pureza, es porque identifica la idealidad con la simple ausencia de palabra. Como pintura muda de la letra muerta, queda dispensada de explicación. Y por eso mismo, puede echar a rodar su

supuesta palabra. La música muda se convierte en música locuaz, en un estruendo de sonidos desnudos que no dice nada, no explica nada y se hace pasar con mayor razón aún por el poema originario de la comunidad.

El privilegio de la música queda rápidamente impugnado, entonces. La espiritualización musical del mundo deberá hacerse, "pese a todo, según el juego de la palabra". A la "intelectual" palabra le corresponde la tarea "musical" de transformar el espectáculo de las cosas en noción pura. Pero esa exigencia no hace más que radicalizar el problema. Es posible imaginar, sin duda alguna, las equivalencias poéticas de los procedimientos de la "significancia" musical: la movilización de las palabras por sus desigualdades, el equilibrio de los motivos, los acordes agrupados en torno a la línea melódica, la diferencia de los *tempi* y de las intensidades, la alternancia de los estallidos triunfales y los repliegues sombríos. Pero la intelectual palabra que se oponía a la "caída de los sonidos puros" se ve entonces identificada con la pura materialidad de un instrumento, el marfil inerte del teclado: la música es "el más allá mágicamente producido por ciertas disposiciones de la palabra en las que esta solo permanece en su estado de medio de comunicación material con el lector, como las teclas del piano"[111]. El instrumento intelectual de la palabra solo recobra sus derechos sobre la música a costa de imitar su mutismo. Y la música solo le cede a la palabra el papel de "instrumento" de la idea para convertirse en el modo mismo de aparición de la idea y, en resumidas cuentas, en el nombre mismo de la idea. El final del "juego propio de la palabra" es que "musicalmente se eleve" la noción pura de flor, diferente de todos los cálices conocidos. Y del privilegio afirmado

[111] Carta a Edmund Gosse, 10 de enero de 1893 (*Correspondance*, cit., t. VI, p. 26).

de la "intelectual palabra en su apogeo", lo que debe resultar, "en cuanto conjunto de las relaciones existentes en todo", se denomina simplemente "la Música"[112].

Las Letras existen solamente como la música *y* las letras. Esta disyunción es algo muy distinto de la diferencia entre los medios propios a las dos artes rivales, que habría que reunir. Es la disyunción misma de la idea del arte de la palabra, de la idea del arte en la del arte de la palabra. Porque la música no es simplemente un arte. Es una idea del arte. No una idea entre otras, sino la idea nueva del arte y de la correspondencia entre las artes en la que se sistematiza la poética antirrepresentativa. Es la idea que viene a ocupar exactamente el lugar que ocupaba antiguamente la poesía. Esta era al mismo tiempo un arte representativo y la idea general del arte. Todas las artes, en efecto, representaban, "imitaban" a la manera de la *mimesis* poética –discurrir y narrar– siguiendo los mismos fines que ella: enseñar y conmover, gustar y convencer. Era lo que había sistematizado la gran empresa del abate Batteux, las Bellas Artes reducidas a un único principio. La pintura y la música, la danza y la escultura eran equiparables en la medida en que eran géneros de la poesía. Mallarmé recorre obstinadamente las ruinas del edificio de Batteux buscando, en los intersticios de la representación teatral, las pinceladas de la pintura, los estremecimientos orquestales, las figuras evanescentes de la danza, el lenguaje mudo de la pantomima o los incidentes del espectáculo popular, los términos de una gramática no representativa de las artes que proporcione al arte general de la poesía el equivalente de lo que implicaba antes la *mimesis*: una concordancia de las artes fundada en una concordancia nueva entre el espacio del lenguaje y el espacio de las cosas.

112 Cf. "Avant-dire au Traité du Verbe de René Ghil" y "Crise de vers", *O.C.*, pp. 857 y 368.

Pero ya no puede haber un modo único para esta coincidencia. A la concordancia representativa la poética romántica había opuesto, en primer lugar, la analogía simbólica: la unidad de las manifestaciones del arte como modos de lenguaje. El problema es que el lenguaje estaba abandonando, precisamente, esa función de unidad. En el momento mismo en que la poeticidad se afirmaba como modo originario del lenguaje, la ciencia del lenguaje se sustraía a las fantasías del origen y liberaba el espacio del lenguaje de su intrincación con el espacio de las cosas[113]. La idea nueva del arte como lenguaje, tomada de la antigua "filología", hacía del lenguaje del arte un modo de expresión del pensamiento fuera de sí mismo, un modo pasado y superado del pensamiento. La transformación de la representación en expresión y de la correspondencia representativa en analogía hermenéutica no podía dar a la literatura un estatuto teórico unívoco. Servía, de hecho, para algo distinto: inscribir el destino del arte en el del pensamiento. Era así como, en el edificio hegeliano, la correspondencia de las artes se convertía en sucesión de sus modos, la transformación que iba de los lenguajes más materiales a los más espirituales. El arte "general" de la poesía, cómodamente situado al final del recorrido, consumaba la transformación del pensamiento-piedra en puro pensamiento, la repatriación del pensamiento a su propia morada. La paradoja que resultaba de esto es conocida: la idea "nueva" de la poesía la convertía en una cosa del pasado, cerraba el paso a la literatura. Pero este camino de pensamiento del arte se topaba, de paso, con otro problema. Para llegar a la poesía, había que atravesar otro arte, la música. Hegel lo cruzaba a toda brida, por

[113] Hago referencia aquí, por supuesto, a Michel Foucault (*Les mots et les choses*, París, Gallimard, 1966), sin seguir, no obstante, la manera en que deduce de esto una concepción de la literatura.

incompetencia en la materia, según él mismo decía. Pero la verdadera razón era más profunda e inconfesada: bajo los pasos del pensamiento-símbolo en camino hacia el pensamiento puro, había un abismo a punto de abrirse, otro fin del arte: la idealidad sin imagen ni pensamiento de la música, su comunicación directa del artista al auditor por el juego de una materialidad evanescente. La música opone, en efecto, un uso diferente de los signos a los juegos hermenéuticos del signo y el símbolo, del jeroglífico y su desciframiento. Los cálculos matemáticos del "entendimiento abstracto" se transforman en ella en intuiciones sensibles de lo inefable. La música es el arte de la época, del "sentido interno" kantiano, el arte que ha dejado de trazar en el espacio formas resistentes al sentido, que ha dejado de expresar en palabras pensamientos que aspiran a una forma sensible. Es el arte que presta su técnica, entonces, a la realización del sueño romántico del "mundo interior de los sentidos", pero también la que proporciona su concepto a la idea misma del arte. Se propone, así, otro fin del arte, un fin *artístico* del arte que vuelve fluidas las formas sensibles y sensibiliza los cálculos del pensamiento. En lugar de volver a llevar la idealidad sensible del arte hacia el pensamiento consciente de sí, la música la disuelve instituyendo un medio de idealidad en el que el alma le habla al alma con el lenguaje del alma, a través de los signos mudos de la matemática convertidos en intuiciones sensibles. Así, entonces, propone su ausencia de sentido como encarnación suprema del sentido del espíritu en la materia sensible[114].

La apuesta de Hegel conjuraba este destino a costa de detener el destino mismo del arte. Y la voluntad de conjurar su

[114] Esta valorización de la música como lenguaje del espíritu es llevada a cabo muy especialmente por Wackenroder en *Fantaisies sur l'art par un religieux ami de l'art*, París, Aubier, 1945.

final, de edificar contra él el porvenir de la literatura, vuelve, lógicamente, a encontrar el problema. Quien no acepte ni el compromiso naturalista de la antigua y la nueva poética ni la identificación de la idea de la poesía con la prosa encuentra necesariamente la música como idea de la antirrepresentación, la idea del arte y de la concordancia de las artes en la época posrepresentativa. La música ha venido a "barrer" los restos de la representación, a efectuar "la gran limpieza del Templo". Pero, a semejanza del Dios-hombre que echaba a los mercaderes del templo, no libera de la antigua ley y de la antigua alianza más que para someter a la nueva alianza, a la ley sin palabra de espíritu y de interioridad. La poesía pertenecerá, en adelante, a la música; será un género del arte del que la música es la idea. Este es el corazón del simbolismo como fundamentalismo romántico: ya no hay más símbolos, no hay más que un único mundo del espíritu distribuido en el ritmo de las formas y la melodía de las almas. Mallarmé, sin embargo, se somete a la exigencia de esta lógica y se rebela contra ella. No puede admitir, como tampoco lo admitía Hegel, que lo insensato de la música, que su incapacidad para hablar, sean la realización suprema del mundo del espíritu. Lo que se juega en la "repatriación" de las desgarraduras orquestales a la literatura no es la simple traducción de procedimientos musicales en procedimientos de escritura, sino la inversión del destino que le da a la literatura liberada un nuevo amo, el espíritu-música, que la separa de ella misma y la destina a lo insignificante. El arte solo encuentra su unidad en el medio "espiritual" de la música a costa de disolverse en "dispersión volátil del espíritu". Contra esa disolución, es necesario restaurar la potencia del verbo: si este expone la literatura a los espejismos de la representación, es igualmente el único instrumento de la lucidez del pensamiento. Pero esto quiere decir también que es necesario darle al verbo su espacio propio, la superficie sensible de inscripción de la idea. La música sume al arte en la

seudo interioridad del tiempo. La literatura se reconquista identificando el arte propio de la idea con un arte del espacio. Es decir que también devuelve la idea a "sí misma" al darle su materialidad primera. Hay que volver a materializar la idea, en suma, para volver a darle su potencia intelectual.

Pero la cuestión se desplaza, entonces, y otra dualidad aparece: no hay uno sino dos espacios de materialización de la idea. El espacio de la representación, donde la idea se traza en figuras sensibles; y el espacio de la página, donde se identifica con el correr ordinario de la prosa. No se encuentra la idea sino al tener que elegir entre el espacio de las figuras de la escena y el de la letra muda-locuaz. Y todo el problema del Libro mallarmeano se perfila aquí. El proyecto del Libro se basa menos en el objetivo de transcribir los secretos órficos o, más modestamente, enlazar las flores de la guirnalda poética, que en la cuestión de la materialidad propia del poema. Para escapar al "mutismo" musical que lo había librado del parloteo representativo, el poema tiene que pactar una nueva alianza con la materialidad espacial. Por un lado, esta materialidad es la del espacio escénico, lugar tradicional de inscripción del poder mimético. El espíritu debe dibujar su propia imagen como imagen no representativa. Por otro, es la materialidad del libro, que es el espacio de la letra muda-locuaz, de la letra que no puede "socorrerse a sí misma", que no puede trazar la diferencia que separa la literatura de la prosa del mundo. El proyecto imposible del libro es, entonces, el de unir estos dos espacios, el de constituir el teatro propio, antirrepresentativo y antiprosaico, de la literatura, el de constituir el espacio del libro como un espacio mimético, idéntico al espaciamiento mismo del pensamiento que se ha vuelto sensible.

Este es el problema subyacente a las declaraciones mallarmeanas, simples en exceso, que oponen el Libro "arquitectural y premeditado" al álbum, que no es más que la colección de

las inspiraciones azarosas, por maravillosas que estas sean[115]. Hay que entender en su justa medida la paradoja que implica esta proposición. En cierto sentido, esta orgullosa declaración no enuncia más que una banalidad, la de la organicidad de la obra, retomada por todos los manuales de Boileau, quien la tomaba a su vez de Horacio, como este la había tomado de Aristóteles y Aristóteles mismo, de Platón. Pero, precisamente, esta banalidad de la vieja poética se ha vuelto altamente problemática. ¿Qué es un libro "arquitectural" desde que Burke destruyó la norma poética del cuerpo de proporciones geométricas? ¿Qué es un libro "premeditado" desde que Schelling enunció la identidad de lo consciente y lo inconsciente como esencia del arte? El libro-catedral de la poética romántica no es un libro "arquitecturado", es un cuaderno de imágenes analógicas, una colección de tímpanos, capiteles y vitrales. El problema del todo no puede ser el del ensamble de las partes. Ya que las partes solo pueden ajustarse si cada una, a su vez, es una parte completa pero requiere al mismo tiempo el todo para encontrar su lugar en él. Ahora bien, el poema simbolista escapa doblemente a esta funcionalidad. Por un lado, es un todo por sí mismo, una expresión suficiente de la función poética. Por otro, es inacabado, en el sentido en que no es un objeto autosuficiente. Es un argumento, una hipótesis, la proposición de un espacio poético. Sugestión y símbolo quieren decir esto: hay poema allí donde hay proposición de un juego de aspectos, de un sistema de concordancias entre el teatro íntimo y el espectáculo del mundo, pero también allí donde ese juego de concordancias se encuentra con otro, allí donde un espectador "yuxtapone" su teatro interior al espectáculo de la escena. El verdadero lugar en el que el poema encuentra su lugar, la verdadera totalidad en la que se inscribe, es la escena de su performatividad compartida.

115 "Autobiographie", *O.C.*, p. 663.

Porque la escritura de la Idea es dos cosas a la vez: texto e interpretación. La analogía que el poema propone entre el teatro de sí y el teatro del mundo debe ser interpretada, analogizada a su vez en la performatividad poética de la lectura. El poema cobra vida en el teatro o en el concierto íntimo que se da el lector, siguiendo la ceremonia del pulgar que retiene la página, el ojo que teatraliza la relación del negro y el blanco, la voz que murmura el texto y tararea el canto por debajo del texto. El acto poético consiste en trazar la escena que vuelve posible esta yuxtaposición, este sistema de correspondencias. La ficción nueva se opone en esto a la antigua ficción representativa: no es una fabricación de personajes que se presentan para que la sala los reconozca, es la disposición de los medios de arte que instituye una escena. La ficción es puesta en escena, institución del lugar o medio de la ficción, demostración puntual de sus poderes. Pero esta demostración debe terminarse en otro teatro, ahí donde los signos escritos o los jeroglíficos trazados por los pasos de la bailarina se reintegran al teatro íntimo del lector o del espectador. El poema no se deja separar de la institución de una vida poética compartida. La "totalidad" en la cual se inscribe es la de esa división siempre aleatoria y momentánea. El espacio del poema es la performatividad teatral. Esta performatividad escapa al parloteo representativo y a la nulidad de la imagen en espejo gracias a la dualidad que la constituye: es trazado material de signo e interpretación de esos signos. Esta dualidad encuentra su modelo en la escena del ballet e instituye una relación privilegiada entre escritura y coreografía. En esta escena, la bailarina iletrada es un signo que traza los signos de una escritura "sin aparato de escriba". Por medio de esta escritura material evanescente, su cuerpo inscribe materialmente la idea en un espacio. Esta pura presentación material, este poema plástico de la idea, triunfa sobre la representación en su propio teatro. Pero para esto es necesario

que sea interpretada, que un espectador-poeta deje a los pies de la bailarina "la flor de su poético instinto"[116]. Solo a este precio la escritura muda de la bailarina trazará, "como el signo que ella es", el sueño del poeta, o bien este compondrá *su* poema con los jeroglíficos mudos de la iletrada.

El espacio de totalización del poema es, entonces, el de la performatividad. Y la performatividad es siempre doble: escritura e interpretación de esa escritura. El espacio propio del pensamiento resulta ser un teatro doble, cuya dualidad no hace más que poner en escena la contradicción constitutiva del poema romántico. La colaboración entre el poeta y la bailarina metaforiza la necesaria e imposible unión consciente de lo consciente y lo inconsciente. La "verdadera" escritura escapa, entonces, a sí misma. La presentación material del poema es siempre presentación de su "emblema". Lo que se opone al arte "histórico" –es decir, representativo– es un arte "emblemático"[117]. Pero la parábola de la bailarina nos dice algo más aún: el hecho poético es el hecho mismo del desdoblamiento emblemático. Dicho de otro modo, el poema no está estructuralmente ligado al arte de escribir. Hay poema en todas partes donde exista una correspondencia entre los "tipos y concordancias" interiores y los que propone el espectáculo de las formas. El poema es "videncia" o "punto de vista". Es el punto de vista de la analogía. El soñador que lee un drama astral en el espectáculo del oso amaestrado que pone las patas en el hombro del payaso aterrorizado ya está componiendo un poema. Hay poema en cuanto se establece la relación entre una escritura y una videncia. Pero, de hecho, es la videncia lo que decide que en las formas de un espectáculo se encuentran los signos mudos de una escritura.

116 "Ballet", ibíd., p. 307.

117 Ibíd., p. 306.

Quien se interrogue por lo "infrecuente" del poema mallarmeano no debe olvidar que esa infrecuencia es correlativa a un excedente: si hay pocos poemas, es porque el poema está por todos lados, y por todos lados bajo el signo del desdoblamiento entre el trazado de la idea y la videncia del espíritu.

El problema no radica, entonces, en "arquitecturar" el libro de poemas sino en repatriar al espacio del libro el espacio de la performatividad. Ya que, en la performatividad, la consistencia del poema no cesa de escaparse a la vida del espíritu: esa vida del espíritu dominada, desde Vico, por la equivalencia entre la obra y el emblema, equivalencia que las vanguardias simbolistas de 1890, como las vanguardias futuristas o surrealistas de 1910 o de 1920, no cesan y no cesarán de perpetuar, renovando los emblemas: de los símbolos de la ensoñación a los de la velocidad mecánica, del poema de hierro a los jeroglíficos del inconsciente o al canto de la comunidad trabajadora. El poema nuevo no logra escapar a las banalidades de la prosa y la representación sino a costa de volver a encontrar las metamorfosis perpetuas de ese espíritu que solo se encarna en cualquier tipo de materia para reducirla a su dispersión volátil. Mallarmé no cesa de combatir o más bien de jugar a las escondidas con ese espíritu-Proteo, siempre dispuesto a apropiarse de la materialidad poética de la idea. Y más que de librar los secretos órficos del universo, tarea que ocupa a tantos contemporáneos de Mallarmé, el proyecto del Libro es el de fijar el Espíritu a la página, garantizar la materialidad de la idea gracias a la identificación entre el espacio de la performatividad y el espacio del libro.

Contra la disolución musical del poema, el Libro o su folio ejemplar tienen que garantizar, de una vez por todas, la objetividad material de su idea. Tienen que presentar la expresión desnuda del pensamiento o las "subdivisiones prismáticas de la Idea" analogizadas en la disposición material de las palabras en la página. Esta performatividad de la Idea equipara el espacio del

volumen al espacio-tiempo de la performatividad. Es decir que reduce también a una sola la doble escena de la performatividad que era escritura e interpretación, superficie de inscripción material y teatro íntimo de la analogía. Un único y mismo espacio tiene que contener la performatividad de la idea que traza sus pasos en una superficie y la del espíritu que reconoce su teatro en ella. Pero esta identidad de la performatividad material y la performatividad del espíritu, del libro y de la palabra viva, del espíritu y de su cuerpo, tiene un nombre que todavía es un nombre "espiritual". El símbolo de los símbolos o la performatividad de las performatividades se llama justamente "sacramento". Y de eso se trata precisamente en el proyecto del Libro. Cada performatividad poética era una elevación singular de la gloria común, al azar de un "resplandor de espíritu" que concordaba con los resplandores del poniente, con el movimiento de un abanico, con el levantarse del vestido de una bailarina o con la figura efímera que dibujan sus pasos. Cada una de ellas negaba ese azar –el azar del principio de indiferencia– y cada una dejaba que se volviera a formar. Para que tenga lugar otra cosa y no el lugar de la performatividad poética, es necesario que la literatura posea su prueba, es decir la institución primera del sacramento que cada ocurrencia poética repite: la identidad primera del espíritu, de su proyección espacial y de su "repatriación" al teatro íntimo. Espacio material propio de la "intelectual palabra", el Libro es a la vez el texto y la ejecución de ese sacramento primero. Es la identidad utópica del libro y la performatividad, de la partitura y el teatro, lo que consagra la elevación primera de esa grandeza común que cada performatividad poética repite al azar[118]. Tiene

[118] Grandeza *común*: en efecto, ni los desfiladeros del proyecto mallarmeano del libro esencial, ni los del libro sobre nada de Flaubert, remiten a los callejones sin salida de quien se ha encerrado en su "torre de marfil". El "acto insensato de escribir" está, por el contrario, ligado a la necesidad de "explicar

que ser más que un libro: tiene que ser el libro y su ejecución; tiene que ser el libro que se prueba a sí mismo, que prueba su texto a través de su ejecución y su ejecución a través de su texto.

---

que uno está allí donde debe estar" (Villiers de l'Isle-Adam, *O.C.*, p. 481), es decir no solo a la necesidad de responder a la tácita pregunta del trabajador matinal al poeta que pasea en "Confrontación" ("¿Tú qué vienes a hacer aquí?"), sino también de consagrar la permanencia de la comunidad o de darle el sello de la grandeza propia de la humanidad para el que no son suficientes la ley, el sufragio y el periódico. Si el "hecho espiritual" de la literatura puede deshacerse de las anécdotas y las semejanzas del teatro representativo para identificarse con "la Fábula, virgen de todo, lugar, tiempo y persona conocidos", es porque su sentido, tomado "al sentido que late en el concurso de todos", no hace más que sintetizar "las delicadezas y las magnificencias, inmortales, innatas, que se encuentran en el concurso de una muda asistencia sin sospecharlo esta". ("Richard Wagner. Rêverie d'un poète français", *O.C.*, p. 545). La "literatura" de Mallarmé obedece a la ley general que vincula el carácter absoluto de la literatura con su carácter mismo de expresión de la sociedad. Al expresar la grandeza de la multitud que aún no se conoce a sí misma, anticipa un modo de ser de la comunidad política por venir. Cerca del nuevo siglo, hace, en resumen, lo que hacía en el linde del siglo que terminaba, el autor de *Genio del cristianismo.* Con la diferencia de que también tiene que reemplazar ese sello de la comunidad que se llamaba, precisamente, *Genio del cristianismo.* El "genio" que eleva la comunidad por encima de bonanzas y borrascas del orden político será en adelante el de la música o el de la poesía. En Mallarmé, como en Rimbaud, el poeta es "servidor, por anticipado, de ritmos" ("Bucolique", *O.C.*, p. 401). En los trastornos de la "crisis de versos" se prepara el poema de un pueblo por venir, el que, tal vez, nacerá de "la otra gestación en curso", la "crisis social". Se prepara para las fiestas del futuro y se protege al mismo tiempo contra el hambre vano del ogro democrático dispuesto a devorar por adelantado, a alimentarse de su simulacro. Lo que radicaliza la cuestión mallarmeana de la escritura es esta tarea política, o más bien archipolítica. Atribuye a la poesía una vocación de himno comunitario, que al mismo tiempo le encarga posponer. Y la contradicción de esta vocación se encuentra con la contradicción misma de la objetividad propia de la poesía, siempre dividida entre el monumento del libro y la performatividad de la ficción. Sobre este aspecto político de la cuestión del poema, remito a mi libro: *Mallarmé. La politique de la sirène* (París, Hachette-Littératures, col. Coup double, 1996).

La disposición de las líneas en el papel tiene que presentar al mismo tiempo el cuerpo y la idea de su idea. Tiene que dibujar, entonces, la sintaxis misma del pensamiento, las formas y los ritmos que vuelven apropiado el espacio del pensamiento a la música del mundo, a la lógica del "conjunto de las relaciones que existen en todo". El libro o el folio esencial es, en síntesis, el paisaje mismo del pensamiento dibujando su espacio interior en lo blanco del papel. La escritura del pensamiento en su lengua propia se convierte en esa *mimesis* del pensamiento que traza su propia semejanza sobre la hoja. Se convierte, así, en la forma más radical de esa "verdadera" escritura, más que escrita o menos que escrita, cuyo pensamiento acompaña desde Platón la crítica de la literariedad democrática. El relato de *El cura de aldea* mostraba a la escritura novelesca presa entre dos figuras de la hiperescritura: la escritura menos que escrita, el puro trayecto del soplo que representaba la lengua swedenborgiana de los espíritus; la escritura más que escrita, inscrita en la materialidad de las cosas, que ejemplificaba las líneas de agua y de hierro del "nuevo cristianismo" sansimoniano. En la escritura del Libro/teatro/oficio mallarmeano, se unen estas dos figuras del pensamiento hecho soplo y del pensamiento hecho materia. Las dos escrituras mudas que acompañaban el combate de la poética del espíritu contra la literariedad democrática se identifican una con otra en el centro mismo del poema, en el corazón de esta escritura de un archipoema semejante a la materialidad "propia" del pensamiento.

Pero esta hiperescritura radical es también una forma extrema de la *mimesis* que no resuelve la contradicción de la poética simbolista más que por una inversión de su principio. Esta poética requería la "sugestión" que se aleja de toda copia de flores empíricas para hacer que se eleve la flor de la idea pura. Pero para que el pensamiento trace su espacio interior en el folio de *Una tirada de dados*, es necesario que la distancia "alegórica" o "emblemática" del signo y el sentido sea anulada, y que

el sentido se encuentre literalizado, dibujado en el espacio puro del libro. La disposición visual del poema tiene que llevar el principio de representación más lejos de lo que nunca fue llevado: es necesario que la disposición de los grupos de palabras imite visualmente aquello de lo que habla el poema, que dibuje en el papel la semejanza del barco que se hunde y la constelación celeste. Ya que "el ritmo de una frase sobre un acto o incluso un objeto solo tiene sentido si los imita y, figurado en el papel, retomado por las Letras de la estampa original, debe devolver algo de ellos a pesar de todo"; "La literatura *se prueba* así: no hay ninguna otra razón para escribir sobre un papel"[119]. Pero esta prueba tipográfica de la literatura es también el proceso de su anulación. ¿Qué es, en última instancia, la consagración que debe alejarla del parloteo de la prosa, sino la coincidencia del signo del pensamiento y la forma espacial, sino un llevar al extremo la lógica del símbolo que aspira a valer a la vez como signo del pensamiento y como su cuerpo, como texto que interpretar y como dibujo de una forma? Según Hegel, esta aspiración del símbolo de ser forma y pensamiento a la vez lo conducía a errarlos ambos, a no ser más que el indicio de la vana tentativa de la poesía por superarse como filosofía. Tal vez sea este el destino de este barco de papel: historia que se niega, forma que se recusa para identificarse con el puro trazado de la idea, a costa de arrastrar la idea en su insignificancia, de identificarla una vez más con la letra y el papel, cuya contingencia quería negar el poeta de una vez por todas, para probar la literatura.

[119] Cartas de Mallarmé a André Gide, 14 de mayo de 1897, y a Camille Mauclair, 8 de octubre de 1897 (*Correspondance*, cit., t. IX, pp. 172 y 288).

10. El artificio, la locura, la obra

"Desde hace cuarenta años la literatura está dominada por el contraste entre la gravedad de la expresión y la frivolidad de la cosa dicha (procedente de *Madame Bovary*)"[120]. Ese estado de situación que traza Proust en el momento de lanzarse a la escritura de *En busca del tiempo perdido* tiene que ser precisado. La "frivolidad" flaubertiana era la estricta aplicación de una poética de la indiferencia del tema y el carácter absoluto del estilo. Este obligaba al novelista a subrayar línea a línea esa imperceptible diferencia destinada a la desaparición final. Pero hay otra frivolidad, la que hace que Mallarmé escriba esos poemas "tarjetas de visita" que vienen a ocupar el lugar del poema que sería la escritura de la idea en su espacio propio. Hay una pérdida del estilo absoluto en la letra muerta que se manifiesta en el estilo soberbio y casi nulo de *Bouvard y Pécuchet.* Y hay otra pérdida, a la que se ve confrontado Mallarmé, la que disuelve la materialidad propia del poema en su "espíritu".

Porque el corazón de la literatura y de su contradicción no es el autotelismo del lenguaje, el reino cerrado sobre sí mismo

[120] Proust, carnet de 1908, editado por Philippe Kolb, *Cahiers Marcel Proust,* n° 8, París, Gallimard, 1976, p. 67.

de la letra. Es la tensión entre la letra y su espíritu. Esa tensión empezó cuando el antiguo edificio poético-retórico de la *inventio*, la *dispositio* y la *elocutio* se volvió hacia el exclusivo plano de la *elocutio*. Este plano no es el de los juegos formales del lenguaje, es el de los tropos. El tropo es la diferencia del lenguaje consigo mismo, la remisión del espacio de las palabras al espacio de lo que ellas dicen. La nueva poética empezó cuando Vico se dedicó a destruir de una buena vez la vieja aspiración a la sabiduría escondida de los poemas antiguos, aquella reivindicación de un doble fondo alegórico que los fieles de Homero habían opuesto a Platón y a los filósofos, antes de que los filósofos del paganismo la opusieran al Evangelio cristiano. Vico respondía que los poemas no son libros de sabiduría cifrados, no son más que poemas. Pero es necesario recordar la extrañeza de esta respuesta y el singular desplazamiento de sus efectos. Porque lo que estaba trastocando era la idea misma del poema. La esencia del poema sería, en adelante, la de ser una palabra que dice algo distinto de lo que dice, que dice a través de figuras la esencia de la palabra. Y, al mismo tiempo, la antirrepresentación se escindía inicialmente en dos: por un lado, era la disolución del sistema genérico, la igualdad de los temas ante la exclusiva potencia de la *elocutio*. Por otro, era la diferencia de la *elocutio* respecto de sí misma, la profundidad de lo que da lugar a la palabra. A esa profundidad puede darse el nombre genérico de espíritu. Pero esa profundidad es también lo que desposee a la palabra, lo que la hace valer solo como expresión figurada de su espíritu. El poema es canto del sordomudo. Vale como jeroglífico del mundo de los espíritus cuya comunicación es silenciosa, retraso del pensamiento encerrado aún en la figura, espejo de la comunidad.

La literatura queda capturada, entonces, entre dos anulaciones. Al hacer de la poesía un modo del lenguaje, la poética de Vico convertía a la prosa en *telos* de la poesía. Fundaba una idea del arte que encuentra su radicalidad en el enunciado

hegeliano de la "muerte del arte", la muerte de su función lingüística de manifestación de un sentido en una forma. A este destino prosaico de la poesía responde el desafío flaubertiano de una poética de la prosa, de una absolutización de la prosa. La potencia de la prosa está desligada de la jerarquía representativa de los temas, pero también de esa "poesía" que es diferencia del lenguaje con respecto a lo que dice. La diferencia poética que realiza es exactamente la potencia de un vacío, un vacío que profundiza imperceptiblemente el vacío de la repetición infinita de la estupidez hasta identificarse por último con él. La maestría que vacía la palabra anula, entonces, el proyecto literario como lo hace, en la otra orilla, la profundidad que la llena.

La literatura se instala en esa diferencia entre dos anulaciones: por un lado, una poeticidad generalizada que hace desaparecer la poesía en su espíritu, ya sea el de Taine o el de Swedenborg; por otro, una prosa absolutizada que se sume en la evanescencia de su diferencia. Esta diferencia es, sin embargo, un no-lugar. Define a la vez un territorio y sus límites, espacios de compromiso en los que se instala la evidencia banal de la literatura y de las experiencias radicales de la contradicción literaria. La banalización de la literatura –término que de ninguna manera debe tomarse como un juicio de valor– es, por un lado, la neutralización de sus principios opuestos, por otro, y como consecuencia de ese compromiso, la continuidad de la poética representativa y de la poética expresiva, la constitución de una historia neutralizada de la literatura.

Una forma se ofrece a la neutralización de los principios antagónicos, la misma que los ha exacerbado: el género sin género de la novela. La figura naturalista de la novela se presta particularmente a la coincidencia entre la igualdad de los temas y la potencia del desdoblamiento lingüístico de todas las cosas. Por eso también la novela expresiva puede tomar el relevo del drama representativo como forma típica, forma

normal de la ficción. Al abandonar el lazo entre el género y el tema, la novela expresiva puede retomar para sí el lazo entre el tema por tratar, los caracteres por esbozar, las situaciones por disponer y las formas de expresión adecuadas. El "clásico" puede no querer ver los temas que Zola junta de las cloacas. Pero Zola obedece, en todo caso, al precepto que le reprochaba haber olvidado al autor de *Notre-Dame de Paris* o al de *La educación sentimental*: escribe según el modo clásico de la palabra que instruye, conmueve y convence. Y, por otra parte, no le resulta difícil probarle al amante de la literatura nueva que no es un "reportero" cualquiera de las cosas de la vida ordinaria, sino el poeta de su poeticidad secreta: la palabra de Gervaise, Coupeau o Lantier no es una copia de las expresiones que ha juntado en la calle, es su elevación a una lengua literaria; las estanterías de Les Halles o de *El paraíso de las mujeres* no son baratijas arrojadas en la página, sino el poema moderno de las cosas. Sustrayéndose a esos éxtasis en los que el quietismo flaubertiano al igual que la videncia balzaciana la fijaban, la descripción naturalista conjuga la arquitectura representativa de la historia, en la que cada parte es miembro del todo, y la poética de la guirnalda de fragmentos, en la que cada parte es su microcosmos.

Así es como la literatura puede instalarse en su evidencia, borrar en su andar su diferencia. Y es posible constituir la continuidad de su historia franqueando toda ruptura constitutiva. El régimen naturalista de la prosa novelesca y la constitución del tesoro común de la literatura contribuyen separadamente al mismo efecto, producido por la misma causa: el paso de una poética normativa a una poética histórica. El hecho mismo de que las obras pasadas pierdan su valor de modelos presentes a imitar anula la separación entre lo que se puede o ya no se puede imitar. Permite incorporarlas al mismo tesoro común en el que la clasificación de géneros, al igual que la separación entre la edad bárbara y la civilizada del poema, ya no tiene

actualidad, en el que tanto Rabelais como Zola, Eurípides como Shakespeare, Racine o Hugo son manifestaciones, en sus respectivas épocas y lugares, de la misma potencia sin edad. Y en este tesoro común, la ruidosa oposición entre el privilegio de los genios creadores y el medio que los produce queda resuelta por adelantado. Ya ha sido dicho: el genio siempre es genio de un lugar, un tiempo y una raza. Lanson puede hacer triunfar la historia de los autores por sobre la historia literaria de una civilización, tal como la encarnan Taine o Renan. Pero, en todos los casos, el espíritu sale ganando. En la obra se manifiesta el espíritu de su autor, y en ese espíritu, el de una época de orden o de tempestades, de un medio de refinamiento aristocrático o de actividad burguesa, de un genio nacional de claridad mediterránea o de ensoñación nórdica. El panteón de los grandes escritores y el genio de una civilización se reflejan el uno en el otro.

La producción contemporánea y la recapitulación del tesoro pueden, entonces, en su separación misma, mantener en común la figura de una literatura sin contradicción. Pero esta no contradicción solo es una neutralización de los opuestos. Lógicamente tiene que ceder, entonces, frente a toda tentativa de volver el acto de escritura coherente consigo mismo, de convertirlo en realización de un solo y mismo principio fundamental. Hemos visto cómo el fundamentalismo simbolista era el ejemplo mismo de una empresa semejante y cómo Mallarmé se debatía ante la paradoja de una literatura desvanecida en la vida del espíritu en nombre, precisamente, de su pureza. Esto es lo que explica, fundamentalmente, la infrecuencia y la dificultad del poema mallarmeano. La identidad del teatro del espíritu y de la página que se ha vuelto pensante puede parecer la consumación "demencial" del programa simbolista: el poema como autorrepresentación de la vida del espíritu. Pero también puede ser el "coletazo" de la Idea: el artificio por el cual se sustrae a esa autorrepresentación y declara su propio

artificio[121]. El poema del barco en forma de barco dibujado en la página es tanto lo uno como lo otro. La última palabra de Mallarmé se basa en este equívoco de una demencia de Espíritu o de su parodia, el gesto que reconquista el artificio del arte a toda realización del Espíritu. Y es, en resumen, el desenlace de este equívoco lo que está en juego en la liquidación del simbolismo, en sus dos formas principales: la radicalización surrealista y la crítica formalista.

La primera forma opone a la letra muerta de la literatura la conquista de los poderes del espíritu, como en este manifiesto de la "Oficina de investigaciones surrealistas":

> No tenemos nada que ver con la literatura.
> Pero, de ser necesario, somos muy capaces de servirnos de ella como todo el mundo.
> El *surrealismo* no es un medio de expresión nuevo o más fácil ni tampoco, incluso, una metafísica de la poesía.
> Es un medio de liberación del espíritu *y de todo lo que se le asemeja.*[122]

Esta declaración de guerra a la literatura en nombre del espíritu lleva sin duda la marca específica del hombre que dirige entonces la "Oficina de investigaciones surrealistas", es decir Antonin Artaud. Pero también tiene un valor general, no solo como fórmula de la escuela surrealista, sino como realización e inversión de la idea de la literatura pura.

[121] Cf., por un lado, el célebre relato de Valéry a quien Mallarmé habría preguntado, al mostrarle *Una tirada de dados*: "¿No le parece que es un acto de demencia?" (*Variétés*, en *Œuvres*, París, Gallimard, 1975, t. I, p. 625) y, por otro, "a la idea de movimientos de ancas sinuosos y contradictorios no le desagrada, para nada, terminar en agua de borrajas" ("Solitude", *O.C.*, p. 408).

[122] "Declaración del 27 de febrero de 1925", en Maurice Nadeau (ed.), *Documents surréalistes*, París, Editions du Seuil, 1948, p. 42.

La literatura pura de las épocas simbolistas era la literatura llevada del estado de lenguaje figurado al de lenguaje directo del pensamiento: no, por supuesto, el lenguaje de signos indiferentes que, en Hegel, era el instrumento de un pensamiento que se había vuelto hacia sí mismo, sino el lenguaje en su adecuación a los ritmos primeros del pensamiento, a los trayectos y a las velocidades de su movimiento antes de que se fije en discurso que designe, instruya o seduzca. En el racionalismo mallarmeano, esos signos querían ser los de los "primitivos rayos de la lógica". Cuando el simbolismo se alíe con la antroposofía o con cualquier otra doctrina iniciática, se convertirán en esos burbujeos de espumas de los "mundos marinos de las 'Madres'", que invoca Andrei Biely en *Kotik Letaïev.* Serán los movimientos cósmicos de donde emergen la consciencia y el yo un momento antes de hundirse nuevamente en la vida del Espíritu, el día en que el Verbo explote como el sol y en que "el hielo de los conceptos, de las palabras, de los sentidos se aniquile; y un sentido múltiple se erice"[123].

"Vamos hacia el *Espíritu.* Con toda seguridad; es un oráculo lo que digo". La generación que sigue a Rimbaud toma sin dificultad la profecía irónica de *Una temporada en el infierno* en sentido literal y la identifica con la sorpresa del "Me piensan" y de la madera que se despierta violín. Al cabo del movimiento que la aleja del reportaje sobre las cosas del mundo, la literatura se vuelve testimonio del descubrimiento del espíritu. El espíritu es justamente lo que arranca la expresión poética del mundo compartimentado de los discursos y las obras, para restituirla a la vida, para devolverla a esa experiencia original del lenguaje y del pensamiento en la que lo más íntimo del pensamiento se revela idéntico a su exterior, y la suprema potencia de la palabra, idéntica a su captación por

[123] Andrei Biely, *Kotik Letaıev,* Lausanne, L'Age de l'Homme, 1973, p. 195.

parte del murmullo original. "Mi interior está vacío: todo en mí es exterior a mí: todo ha germinado o brotado. Existe, danza, gira. El 'yo' se vuelve 'fuera de mí' [...]. Es el Espíritu. Soy en el Espíritu"[124]. El "dibujo al desnudo del pensamiento" será entonces el torbellino gracias al cual se escapa de sí mismo. "Liberación del espíritu *y de todo lo que se le asemeja*". Si el espíritu es disolución, lo que se asemeja a ese espíritu se denomina locura. La liberación del espíritu le da a la vieja representación su exacto opuesto, que no es ni la expresión, ni la forma, ni la música, sino la disociación esquizofrénica.

Literatura, espíritu y locura entran, entonces, en una compleja relación de atracción y de repulsión. La aventura, simbolista o surrealista, del espíritu afirma, contra las obras muertas de la literatura, la experiencia de un pensamiento y un lenguaje que retornan hacia sus fuentes, que devuelven la obra al espíritu y el espíritu, a las potencias secretas, sordas, extranjeras de la vida. Pero, por un lado, ese movimiento del espíritu es inherente a la tensión constitutiva de la literatura hacia el otro espacio que la palabra designa como el lugar de su potencia. Por otro lado, el movímiento que remite la obra a las potencias esquizofrénicas de la vida se encuentra, en un punto central, con el movimiento en sentido inverso, el que va de la locura hacia la literatura, de la disociación padecida del espíritu hacia la reconquista de sí a través de la palabra literaria. El manifiesto de liberación del espíritu que firma Artaud no puede leerse separadamente de la singular encrucijada que manifiesta su diálogo con Jacques Rivière. Al secretario de la revista literaria a quien le ha enviado sus poemas y que los ha juzgado imposibles de publicar, Artaud le reprocha que formule un "juicio literario" sobre esos textos. No son literatura, son manifestaciones de su existencia espiritual, es decir

[124] Ibíd., p. 179.

huellas de ese pensamiento al que se le escapan las palabras, de ese pensamiento que se escapa de sí mismo. Creía haberle presentado no tanto obras, dice, como un "caso mental". Su argumentación parece descansar en un malentendido. Porque es justamente el "caso" lo que le interesa a Rivière y lo que muestra, o bien la frágil frontera entre el funcionamiento normal del espíritu o, si se quiere, su anarquía normal, la misma que Valéry convirtió en su campo de estudio, y la enfermedad de dicha anarquía, la corriente que la conduce, si nada le presenta un obstáculo o la fija, hacia la disociación. Ese espíritu puro que los surrealistas oponen a las obras mezquinas de la "literatura" es para él la catástrofe de la locura, la de un pensamiento que se escapa de sí mismo al no encontrar un obstáculo. Rivière, en resumen, retoma y radicaliza la oposición flaubertiana de la obra y la histeria. Pero es esta oposición lo que Artaud rechaza. La separación misma entre su pensamiento y los "desechos" que son sus poemas exige que se tome en cuenta el "valor *real,* el valor inicial" de su pensamiento y de sus poemas *como producciones de ese pensamiento.* Y a este valor real le da un nombre: es un valor *literario.* Reivindica, entonces, la "existencia literaria" de esos poemas que no son literatura. Piensa haber probado, a través de la descripción misma de su enfermedad, que posee un "espíritu que *literariamente* existe". Y será aun en nombre de esa existencia "literaria" que va a rechazar la proposición de Rivière de publicar ese intercambio como una novela epistolar, es decir de "llevar a un plano literario algo que es el grito mismo de la vida"[125]. De modo que la literatura es a la vez la mentira de la letra muerta, condenada en nombre de la vida del espíritu, y la afirmación de lo que se resiste a la enfermedad de esa vida.

[125] Carta del 25 de mayo de 1924, en Antonin Artaud, *L'ombilic des limbes*, París, Gallimard, 1968, p. 38.

La literatura es lo que se resiste a esa locura que se muestra ante ella como su destino, puesto que, al rechazar la exterioridad de la obra, se plantea como forma de vida.

Una singular relación se establece, entonces, entre la obra y la ausencia de obra. Es verdad, como dice Foucault, que la obra y la locura se rechazan mutuamente. Pero la obra no se extrae de la locura si no es negándose toda autonomía, proponiéndose como huella del pensamiento. "Literario" sigue siendo en Artaud un adjetivo que califica un estado de pensamiento o un testimonio de dicho estado. Lo que explica que acepte la propuesta de Rivière: publicar las cartas a falta de poemas, aunque se incluyan algunos fragmentos de estos como ilustraciones de aquellas. Sin embargo, esta parece ser la propuesta más ultrajante que se pueda hacer a un poeta. Pero Artaud la acepta con entusiasmo. Acepta implícitamente, entonces, el juicio de Rivière: que sus análisis lúcidos de la enfermedad valen más que los testimonios de sus efectos. Pero si lo acepta es porque, para él, unos y otros son huellas o testimonios equivalentes de su existencia "literaria", porque son literarios gracias a aquello mismo que los aleja de la obra, que los toma dentro de un arreglo de cuentas de la vida consigo misma, "ese pequeño temblor inseparable de veracidad de un dolor surgido de los cataclismos milenarios"[126]. Pero no se trata de un puro asunto personal. Este arreglo de cuentas de la vida consigo misma tal vez no sea ni el gran drama cósmico evocado por el escritor Artaud ni la sola enfermedad del individuo Artaud. Es también la contradicción del lenguaje esencial que el simbolismo reivindicaba como principio de la literatura. Es la forma extrema de la búsqueda de un "numerador supremo de nuestra apoteosis", búsqueda que alcanza el "vacío central"

[126] Antonin Artaud, carta a J. Prével, *Œuvres Complètes,* París, Gallimard, t. XI, p. 250.

del que hablaba Mallarmé, ese vacío mítico de la esencia del poema que coincide aquí con el que separa al enfermo de sus palabras y de su pensamiento. La "enfermedad del espíritu" es también el límite de la tensión que lleva a la autonomía literaria hacia la heteronimia radical de "su" lenguaje.

Existen dos maneras de tratar esta vecindad entre la literatura y la locura. La primera es volver a la literatura a su propio dominio separando radicalmente la verdadera locura de la fingida, lo que también quiere decir separar de un modo distinto el lenguaje de la obra y el de la vida. En esto radica el meollo de la empresa formalista. Por comodidad, esta fue imputada a la perversión autotélica que era remitida, como a una fuente oculta y vergonzante, a la fórmula de Novalis del lenguaje que no se ocupa más que de sí mismo[127]. Pero la noción de "autotelismo" no es más que la reducción a un término unívoco de la contradicción romántica, de ese desdoblamiento que afecta el plano de la *elocutio* sobre el cual se replegó la trinidad representativa de la *inventio*, la *dispositio* y la *elocutio*. El "autotelismo" es, de hecho, el movimiento de vaivén entre *teloi* opuestos, el recorrido del espacio que se extiende entre los polos alternativos del lenguaje romántico, entre la lengua mística swedenborgiana y la agudeza shlegeliana. El elemento fundamental del formalismo reside en oponer a la disolución simbolista de la obra en el caos místico del espíritu, una autonomía de la obra a partir del modelo de la agudeza. El formalismo se relaciona, no cabe duda, con la fórmula inicial del romanticismo, pero lo hace a título de contrainterpretación. Esta inversión se manifiesta de manera ejemplar cuando un teórico del formalismo ruso, Victor Shklovski, elige como objeto una novela ejemplar de la interpretación simbolista,

[127] Cf. la ejecución rápida que da Tzvetan Todorov a las teorías de las que había sido el introductor atento, en ob. cit.

Kotik Letaïev, de su compatriota Andreï Biely. La reconstrucción del nacimiento de un niño al lenguaje y a la conciencia representaba, en efecto, para Biely la oportunidad de poner en escena la doctrina antroposófica, de vincular las potencias del lenguaje al gran mar original de los mitos cósmicos. El análisis de Shklovski se opone doblemente a esta fábula sobre el origen del lenguaje. Lo hace una primera vez al mostrar la contradicción inherente a la empresa de Biely. La voluntad de identificar la obra con el movimiento cósmico del espíritu es trastornada por la materia ficcional, figurada, verbal, que está llamada a realizarla. El autor lanza sus símbolos hacia el gran mar original de los mitos, pero la obra, por su propia lógica, va en sentido contrario. Retrotrae al juego del lenguaje el haz de símbolos que se encaminaban hacia ese mar original. Los convierte en una serie metafórica, una construcción de imágenes verbales que se opone al lenguaje de "la vida". La lógica de obra retrotrae todo símbolo a su valor de tropo. Y obliga a cambiar la interpretación del tropo. Si este ya no es una ilustración del pensamiento, a la manera clásica, tampoco es el modo originario del lenguaje y del pensamiento como lo concebía Vico. "La tarea del bardo no consistía en transmitir una idea determinada por medio de palabras sino en alinear una serie de sonidos que guardaban cierta relación entre sí, relación a la que se denominaba forma"[128]. El desvío del lenguaje con respecto a sí mismo no radica en su doble fondo, sino en la redistribución de sus elementos. Lo que produce es una forma, una manera insólita de hablar que desplaza los atributos de la significación, retrasa o acelera el movimiento del sentido. Es una secuencia de lenguaje que se da a ver como tal. Allí donde Biely busca

[128] Victor Shklovski, "Littérature et cinématographie", en *Résurrection du mot,* París, Gérard Lebovici, 1985, p. 98.

presentar un símbolo de eternidad, produce solamente un personaje, es decir una fórmula verbal determinada.

A la fábula simbolista que reconduce el lenguaje al gran mar original puede entonces oponerse una fábula alternativa del ingreso en el lenguaje. Al niño pequeño que funciona como soporte de la epopeya antroposófica del espíritu se le puede oponer aquel caballo del que Tolstoi hace hablar en "Kholstomer" y que aspira a entender lo que los humanos significan cuando emplean adjetivos como *mi* o *mis*. Este personaje ficcional equivale a un procedimiento de singularización que permite describir todo objeto como si se lo viera por primera vez y tratar cada incidente "como si se produjera por primera vez"[129]. Así es como hay que entender el primado de la *elocutio:* la estructura de la ficción, con sus personajes y acontecimientos, es la de un juego de lenguaje. El personaje es una imagen verbal, una manera de hablar; el orden de los acontecimientos es el desarrollo de un enigma o un retruécano. Acontecimientos y grupos de personajes se desarrollan en relaciones de paralelismo y de oposición que son los de la rima. La composición es un tropo desarrollado. Y el verdadero tema de toda novela es ese desarrollo mismo. Es lo que ejemplifica la novela por excelencia, esa otra fábula de infancia que se llama *Tristram Shandy*. El relato burlesco en forma de digresión infinita que el narrador hace de su vida prenatal se identifica con la simple presentación de la propia forma novelesca, esa forma que constituye el verdadero tema de toda novela.

Es esta dinámica propia del lenguaje poético la que impone sus leyes autónomas a la voluntad del creador y a la anarquía espiritual. Pero esas leyes no son las de un lenguaje que

[129] Ídem, "L'art comme procédé", en *Sur la théorie de la prose,* Lausanne, L'Age de l'Homme, 1973, p. 17.

se reflejaría en sí mismo. Y la imputación de "autotelismo" se aparta de la verdadera cuestión. La poética "formalista" que Shklovski encuentra en el relato de Tolstoi es idéntica a la poética militante del Hurón de Voltaire. Y su análisis de los primeros cuentos de Chéjov, que crean una apariencia engañadora disipada luego por el desenlace, asimila el procedimiento a la poética del efecto calculado que Poe defendía. Pero esta no es, en definitiva, nada tan distinto de la intriga aristotélica fundada en el error del personaje, intriga trágica homóloga a la estructura de la agudeza[130]. Toda la tentativa de Mallarmé puede entenderse como la voluntad contradictoria de unir esta poética del artificio a la teoría simbolista del lenguaje esencial. El formalismo resuelve esa contradicción: el lenguaje poético es el de los procedimientos a través de los cuales se opera otra modalidad del sentido, la forma en que el lenguaje produce sentido mostrándose de manera opuesta a su uso normal, en que desaparece detrás de lo que dice. La forma del formalismo es, en su origen, dístico, epigrama o retruécano. Pero esta segunda fuente del lenguaje pertenece, a su vez, al mundo de la experiencia. Al hombre de la comunicación no le opone la soledad del lenguaje. Le opone el hombre que juega, el decidor de agudezas y el hacedor de metáforas, sin pensar –changador del Port-aux-Foins o de cualquier otro– que el arte de escribir no cesa de redescubrirse como su prototipo.

Lo que se opone, entonces, a la disociación simbolista no es una consumación última del autotelismo inherente a la teoría romántica del lenguaje y la literatura. Se trata más bien, a

[130] "Las agudezas proceden las más de las veces por metáfora a partir de una trampa colocada con anticipación. La evidencia de la comprensión se ve entonces reforzada por el paso de una posición a la otra, y es como si el espíritu se dijera: sí, es verdad; soy yo el que se equivocaba". (*Rhétorique*, III, 11, 1412ª, pp. 19-22).

través de la referencia a la poética artificialista de Poe y a la fantasía de Sterne, de una suerte de aristotelismo moderno: un pensamiento de la ficción como agudeza lograda que separa las palabras de su uso y los efectos de su anticipación. Un aristotelismo liberado, gracias a la revolución romántica, de la coerción genérica representativa y que, por lo mismo, es capaz de liberar a su vez al romanticismo de la hipoteca del símbolo. A la poética de los géneros y a una poética-vida se opone entonces, igualmente, una poética aristotélico-romántica de las formas: el poema-epigrama, el relato-retruécano, la novela-dístico o la novela-digresión. Toda historia, como toda metáfora, es una agudeza. A partir de entonces, la identificación de la poesía con un modo del lenguaje se conjuga no solo con la igualdad de los temas sino también con la antigua potencia de las historias. Es posible identificar la esencia de la literatura con el uso lúdico del lenguaje en general. La vieja palabra "fantasía" y la nueva palabra "procedimiento" pueden, entonces, equivalerse.

De este modo, el conflicto literario de la letra y de su espíritu tiende a distribuirse en dos polos: uno, en el que el espíritu es la potencia de disociación que proporciona la verdad de la literatura, en la disolución misma o la imposibilidad de sus obras; otro, en el que se vuelve juego de la inteligencia, capacidad de crear, por la exploración sistemática de las posibilidades del lenguaje, formas siempre nuevas. Por un lado, la palabra literaria se convierte en expresión de un *pathos* sagrado, una experiencia radical de la condición del ser hablante. Por otro, manifiesta la capacidad del hombre que juega y construye. En cierto sentido, estas dos figuras de la literatura, como acto puro o pura pasión del ser hablante, no son nada más que la fijación a dos polos opuestos de los dos términos de la contradicción romántica de la obra intencional-inintencional. Estas dos figuras, que emblematizan los nombres de Edgar Poe y Antonin Artaud, no cesan de alimentar, aún hoy,

discursos opuestos sobre la literatura. Pero, en su oposición misma, producen un efecto común: borran la contradicción interna de la literatura, esa contradicción de la forma necesaria y el contenido indiferente que aquella se obstina en dominar. Esas dos figuras desplazan al mismo tiempo el centro de gravedad de la literatura, la llevan de la obra hacia la concepción del ser hablante con la cual identifican la experiencia literaria. Y en este terreno, el puro *pathos* del hombre presa del espíritu y el acto lúdico del creador de formas pueden converger en una misma figura, la del hombre fabulador.

La experiencia radical del espíritu en la que se disuelve toda forma de arte y el encantamiento del juego del espíritu que hace forma de toda materia de lenguaje pueden entonces equivalerse. Así, a treinta años de distancia del primer *Manifiesto del surrealismo*, Breton afirmará que el *juego* es la esencia de la actividad surrealista[131]. Pero lo hace para agregar, con Huizinga, que el propio juego manifiesta "el carácter supralógico de nuestra situación en el cosmos" y que de esta "calidad primaria del juego" derivan los atributos conscientes de la calidad poética. Es sobre todo el concepto deleuziano de "fabulación" lo que permite acordar ejemplarmente entre sí el juego de la fórmula y la experiencia de la disociación. La metamorfosis de Gregorio Samsa en la nouvelle de Kafka o la obstinación del ayudante Bartleby en el relato de Melville son para Deleuze "fórmulas" a la manera de Shklovski o de Edgar Poe y, al mismo tiempo, figuras míticas de pasaje entre dos universos a la manera de *Kotik Letaïev*. En el "I prefer not to" de Bartleby, Deleuze va a leer a la vez el puro poder cómico de la fórmula, del hombre que se ha convertido en fórmula

[131] "Aunque, como una medida de defensa, hayamos llamado 'experimental' a esta actividad, a veces, buscábamos ante todo la diversión". ("L'un dans l'autre", en *Poésie et autre,* París, Le Club du Meilleur Livre, 1960, p. 299).

lingüística, y uno de esos grandes mitos en los que "la psicosis persigue su sueño, asentar una *función de universal fraternidad*, que ya no pasa por el padre, que se construye sobre las ruinas de la función paterna [...]"[132]. La idea de la fabulación vincula entonces los dos polos del arte-artificio y la experiencia vital del espíritu. El escritor es prestidigitador y médico, es el médico de su propia enfermedad. La literatura es la fórmula y el mito, el juego de la fabulación y la clínica en que el delirio psicótico trata el delirio paranoico.

Pero así, al encerrar la interpretación del hecho literario en el juego de la fórmula y del mito, entre el discurso de la forma y el de la clínica, tiende a borrar la guerra de las escrituras que constituye lo propio de la literatura y la matriz paradójica de sus obras. Borra la tensión misma que habita la obra cuando intenta realizar la esencia de la literatura y encuentra esa "vida espiritual" que se da como principio de esta realización. La interrogación proustiana cobra sentido ante este borramiento: ¿cómo sustraer la literatura a la contradicción entre la "gravedad de la expresión" y la "frivolidad del tema"? Pero también ¿cómo preservar a la literatura de su propia gravedad, la que sume sus obras en la noche del espíritu? La ejemplaridad de la obra proustiana radica en la manera en que vuelve a poner en escena el teatro entero de la contradicción literaria en el momento mismo en que sus elementos están escapándose hacia los juegos felices de la forma o el *pathos* sagrado del espíritu. En la obra misma, entonces, en su voluntad de adecuación entre forma y contenido, los juegos del acto puro y del puro *pathos* se ven redistribuidos. Y las declaraciones contradictorias de Proust

[132] Gilles Deleuze, *Critique et clinique,* París, Editions de Minuit, 1993, p. 101. Para una discusión más profunda de este texto, remito a mi trabajo: "Deleuze y la literatura", en *La Chair des mots,* ob. cit.

deben ser juzgadas desde esta perspectiva. Se sabe, en efecto, que en su correspondencia y entrevistas, pero también en esa auténtica arte poética que desarrolla *El tiempo recobrado,* hay pocas proposiciones que no sean desmentidas por otras o que no resulten lógicamente equívocas o inconsistentes. *En busca del tiempo perdido* es, nos dice, una construcción ficcional, una obra "dogmática" en la que todo ha sido inventado por el autor a los fines de una demostración. Pero "no es de ninguna manera una obra de razonamiento" ya que es su sensibilidad la que le ha proporcionado a Proust hasta los más mínimos elementos[133]. "Una obra en la que hay teorías es como un objeto en el que se ha dejado la etiqueta con el precio". Pero esta proposición misma es una teoría tomada de un desarrollo teórico de varias decenas de páginas. Debemos interpretar nuestras sensaciones "como signos de otras tantas leyes e ideas". ¿Pero qué es exactamente un signo de ley? El libro es una catedral, o más bien un vestido que se va haciendo poco a poco agregando nuevos trozos. ¿Pero algún vestido fue hecho alguna vez de esta manera?

Hay un modo simple de tratar estas contradicciones o equívocos que plantea cada una de las formulaciones proustianas. Consiste en separar la obra y lo que el autor dice sobre ella, en atribuir la inconsecuencia a las lentes ideológicas de época a través de las cuales Proust ve su obra. ¿Pero dónde señalar, en una novela cuyo tema es la propia posibilidad de la obra, lo que pertenece a la obra misma y lo que pertenece a la consciencia del autor? Para eso habría que quitar del libro no solamente todos los discursos sobre la obra sino también todos los episodios concebidos para ilustrarlos. Habría que deshacer la estructura de la obra para poder considerarla

[133] Entrevista de Elie Joseph Bois, en *Textes retrouvés,* ed. P. Kolb, *Cahiers Marcel Proust,* n° 3, París, Gallimard, 1971, p. 218.

solo por sí misma. Si existe una contradicción, esta afecta, no la relación de la obra con la consciencia del autor, sino el principio mismo que la engendra. Y esta contradicción depende de la contradicción de la propia literatura. Proust quiere volverla coherente, darle el material que corresponde a su forma. Ahora bien, esta voluntad los desdobla a ambos, remite la contradicción de uno a la contradicción del otro. Pero precisamente en esta remisión infinita, que hace girar todas las contradicciones de la obra y el espíritu, de lo ordinario y lo esencial, de lo intencional y lo inintencional, del artificio y el *pathos*, la obra encuentra su dinámica, que es la dinámica misma de las contradicciones de la literatura.

El punto de partida de Proust es la inversión de la contradicción entre la indiferencia de lo que se dice y la necesidad de la forma. ¿Qué hacer con esas experiencias radicales que constituyen la materia necesaria de la obra: alegría originada en la irregularidad de las baldosas, sensación ardiente provocada por la vista de un trozo de percal verde que tapa una baldosa, adiós a los árboles que ya no dicen nada? "¿Hay que convertirlas en una novela, un estudio filosófico, soy novelista?"[134]. Con el material de esas experiencias a la vez esenciales y aleatorias, la literatura posee el material que la sustrae a un doble callejón sin salida: la frivolidad flaubertiana del tema que lleva la forma a su insignificancia; su esencialidad mallarmeana que conduce a la parálisis de la escritura. Pero la cuestión del material vuelve por encima de la de la forma, no solamente como pregunta personal (¿cómo hacer una novela cuando no se tiene "imaginación"?) sino en su generalidad: ¿cómo pensar la "forma de arte" que realice la unión de la materia literaria y de su forma? ¿Cómo superar la "frivolidad" flaubertiana sin recaer en la disociación

[134] Ibíd., p. 61.

balzaciana de la videncia fulgurante y el parloteo interminable? Y por supuesto, Proust, como buen lector de *Las mil y una noches*, tiene la llave que abre una y otra puerta, la palabra que abre la caverna del material (impresión) y la que permite el acceso a la forma (arquitectura). Solo que cada una de estas dos palabras mágicas conlleva una poética que parece contradecir a la otra. Cada una impone a la obra, también, una lógica opuesta a la otra: la impresión propone la llave o bien en cualquier momento o bien en ninguno; la arquitectura ordena el único momento en que la puerta debe abrirse. Pero además, cada una tiene que desdoblarse: la impresión es la aleación imposible de la sensación pura y el texto grabado, de lo que está dentro y lo que está afuera. La arquitectura es equilibrio de volúmenes y bosque de símbolos, iglesia y piedras druídicas. Y entonces, todo el teatro de la literatura se ve expuesto, o si se quiere, "el poema del poema". Pero la forma de esta exposición rechaza, al mismo tiempo, los dos modos en que la literatura se pierde en su espíritu: la asimilación con los juegos felices de la agudeza y la identificación con la marcha del espíritu hacia lo que está fuera de sí mismo. Los rechaza en la medida misma en que los contiene a ambos, en que constituye el movimiento de su mutuo rechazo.

Toda la respuesta a la pregunta del material se resume en una palabra: "impresión". El material del libro solo puede ser esencial si es necesario. Y solo es necesario si no somos libres de elegirlo, si se impone a nosotros. Pero esta imposición tiene aspectos notables, en Proust: lo que se impone como material es la impresión en tanto y en cuanto es signo, en tanto y en cuanto ya es escritura: la impresión no es doble solamente cuando se la experimenta en dos tiempos simultáneamente. Es doble porque es el choque que desorienta, que hace resquebrajarse los puntos de orientación del mundo, que los remite al gran caos original, pero también lo contrario: el signo del dios que genera sentido y ordena, que instituye una

correspondencia y gobierna una vocación. El reino de Dioniso es el de Apolo y el de Hermes. El mundo informe de la "voluntad" schopenhaueriana es, al mismo tiempo, el universo swedenborgiano de las correspondencias y el lenguaje de Vico o de Hegel de las imágenes sensibles a la espera de sentido. La idea que descubre la contemplación no es solamente esencia, es texto y matriz de escritura. A partir de aquí se ordena la doble armonía del adentro y el afuera: lo sensible del mundo se inscribe en el fondo del ser que descuida observarlo, y se inscribe en él bajo la forma privilegiada de un conjunto de signos por descifrar. Detrás del desocupado que no se ocupa de la literatura y el autor al que le falta imaginación, hay un yo espiritual, un sujeto que puede y debe encontrar en sí mismo el equivalente espiritual de toda impresión sensible, el secreto oculto detrás de la relación de los tres campanarios o de los tres árboles.

Esta espiritualidad, sin embargo, se manifiesta de una manera extraña. Es un "efecto", un artificio de la naturaleza que ha hecho sentir la misma sensación a la vez en el presente y en el pasado. Cuasi finalidad a la manera kantiana, que establece un eco con otra formulación más antigua de la inscripción de los signos en nosotros: "Cada hoja, cada flor de manzano me embriagaba con su perfección, superando mi expectativa de belleza. Pero al mismo tiempo sentía que en mí había una belleza informulada que respondía a esto y que habría querido poder decir y que *habría sido* la razón de la belleza de las flores de manzano"[135]. Pero el artificio, por supuesto, es primero el del autor que ha trabajado y vuelto a trabajar cuidadosamente las sensaciones epifánicas con una finalidad muy precisa: introducir la mayor separación posible entre la causa

[135] Fragmento del cuaderno 12, *Cahiers Marcel Proust,* n° 7, París, Gallimard, 1975, p. 191.

y el efecto, entre la trivialidad de la sensación (choque de empedrado, ruido de cucharas o de martillos) y la riqueza del universo espiritual que despliega, y asegurar, de este modo, en estas pocas metáforas originales, la unión de los principios contradictorios de la poética romántica: la indiferencia del tema y la esencialidad del lenguaje del espíritu.

Porque, a decir verdad, no existe ninguna inscripción que leer en lo profundo del yo, ningún secreto oculto que captar detrás de los desplazamientos de los tres campanarios. El secreto único que libran no se distingue del secreto igualmente único que libran las frases de la sonata o del septeto. La página de escritura que libra el secreto siempre tiene el mismo principio. El equivalente espiritual del espectáculo en movimiento de los tres campanarios no tiene más existencia que la cadena de metáforas-correspondencias que recorre los reinos de la naturaleza y las formas del arte, transformando las piedras de los campanarios en pájaros, pivotes de oro, flores pintadas en el cielo y muchachas de leyenda, antes de difuminarlas en siluetas y hacerlas desaparecer en la noche. Esto es lo que hay "detrás" de los tres campanarios, como "detrás" de las frases musicales de Vinteuil hay un alba campestre de azucena o una salida de sol de reflejos rojizos en un mar de tormenta; un arrullo de paloma o un canto del gallo místico; un ángel dulce y grave de Bellini o un arcángel de Mantegna; o "detrás" de las arrugas tiesas de una servilleta almidonada, "el plumaje de un océano verde y azul como la cola del pavo real". El despliegue de la flor japonesa o el revelado de los "negativos" que la sensación ha dejado en lo profundo del yo no es más que el despliegue de la escritura. Por eso la imagen romántica de los jeroglíficos por descifrar puede equivaler a la imagen científica que asimila la relación metafórica entre dos objetos distintos al de los fenómenos subsumidos a la ley causal. El jeroglífico y la ley son intercambiables, no conforme a la confusión finisecular entre la estructura del mundo

científico y los arcanos del mundo espiritual, sino simplemente porque ambos son igualmente metáforas de la metáfora. El desciframiento del secreto, como la demostración de la ley, no es más que el despliegue del espejismo, la cadena de metáforas que instituyen una cosmogonía pasando del sonido al cuadro, del violín del concierto al pájaro cantor, del pájaro cantor al laúd o el cuerno de carnero del ángel músico, de lo mineral a lo vegetal, de lo vegetal a lo humano, del utensilio al pájaro, del aire al mar, del despertar al mediodía y a la noche. Se trata, dice el autor, de descifrar o de aclarar esa impresión escrita en nosotros que es la marca material de lo verdadero. Pero esta doble marca de la impresión no es más que el mito de la escritura. La escritura del libro se declara suspendida a una doble armonía preestablecida: la impresión pura se presenta como aliteración íntima de las cosas, la rima del espíritu que ya ha sido dada por la vida. Y esta misma impresión se desdoblaría escribiéndose en el espíritu. Lo que explica la ambivalencia del "todo está en el espíritu" proustiano, de esa llamada a la "vida interior" que parece contradecir lo que nos está diciendo, por otro lado, la novela: que todo, por el contrario, está afuera, en la potencia del sol o de la neblina, del recipiente de porcelana o de lo que se moja en él, del ruido de un martillo o el de una cuchara, para suscitar por sí solos una vida de espíritu. Pero la propia contradicción forma parte del espejismo. La rima de las cosas y la correspondencia del exterior y del interior no son más que el producto de la escritura. Porque la sensación pura ataca y desorganiza el universo ordenado de las asociaciones y las creencias, pero no escribe nada, no deja ningún negativo que solo sería necesario revelar. Su cualidad propia y la alegría que procura provienen, por el contrario, del hecho de que es una sensación y de que no remite a nada que no sea ella misma. Puede llamar pero no inscribe ningún mensaje, aunque solo fuera bajo la forma de un jeroglífico. El "jeroglífico interior" no es más que la metáfora de la imposible

identidad entre el *uno* del choque y el *dos* de la metáfora. El hilo de la verdadera vida que hilvana las "impresiones" en un texto tiene que ser constituido por entero. El espíritu solo es ese trabajo de la metáfora que convierte en mariposa amarilla el salón Arpajon y en mariposa negra el salón Swann, que refleja una en la otra el agua y la jarra del Vivonne, la leche y el tazón de porcelana de una mañana en el campo que rima con otras mañanas, el olor de un fuego y el niño de antaño.

Así es como el gran descubrimiento de la obra que esclarece la sensación oscura es una simple tautología. La "lectura" no puede ser sino escritura, el revelado de los "negativos", fabricación de vidrios coloreados de linternas mágicas. La vida del espíritu no está ni dentro ni fuera, está por entero en la escritura. Son las metáforas solas las que despliegan y multiplican lo *uno* de la sensación pura que rompe el encadenamiento de las costumbres y las creencias. Son ellas las que se encargan de un doble trabajo. La metáfora es, en efecto, potencia de orden y de desorden. Reúne los objetos alejados, hace hablar su acercamiento. Pero también deshace las leyes de la representación. En la tela de Elstir, es ella la que invierte la tierra y el mar, según esa verdad de la visión que es también la verdad de su ilusión. La red trenzada de metáforas-metamorfosis acompaña la vacilación de la representación, despliega su potencia. Pero la retiene al borde del derrumbe al que conduce –al que "conduciría"– el tropezarse de unos pasos en el suelo de la realidad, es decir de las asociaciones ordinarias del universo representativo. La rueda de las metamorfosis que confunde los elementos es una disociación de la representación opuesta a otra, opuesta a la gran desorganización de esa noche que no se limita a cortar cada día sino que envuelve el orden de los días. La "vida espiritual", esa "verdadera vida por fin esclarecida" que es la literatura, es idéntica al tejido de las metáforas que acompañan y retienen al mismo tiempo la vacilación de un mundo, en los lindes de la vigilia y el sueño, de las

organizaciones estables de la costumbre –o de la representación– y el caos original. La música de la "adoración perpetua" o del "encantamiento del viernes santo", oída entre el patio y la biblioteca de Guermantes, se eleva sobre el fondo de la noche de las dislocaciones y terrores que abre *En busca del tiempo perdido* y dispone todos sus temas. La visión única, propia de cada individuo, que el narrador celebra, no es el tesoro que trae el explorador del tranquilo reino de las esencias. Marca el límite frágil que separa la desindividualización poética de la disociación esquizofrénica. Y a la imagen poético-científica del explorador que extrae del descenso a las tinieblas interiores una atmósfera de poesía estrictamente proporcional a la profundidad descendida, hay que contraponerle otra imagen muy distinta, que a Proust le llevó cierto tiempo eliminar del episodio inicial de *En busca del tiempo perdido*, y que equipara el despertar momentáneo del durmiente con la sensación de un frasco de mermelada que habiendo cobrado vida consciente por un instante, tomara consciencia de la noche y solo aspirara a "volver lo más rápido posible a la deliciosa insensibilidad del estante y del armario, de los otros frascos de mermelada y de la oscuridad"[136]. Entre una imagen y la otra se dispone exactamente la paradoja central de la obra, ese trabajo "difícil pero no imposible" del espíritu que pasa de una orilla a la otra de su propio sueño[137]. Entre estas dos orillas se despliegan las metáforas de la gruta de Alí Babá, que retienen la vacilación del mundo en la caverna original, las mil y una noches del libro escrito, para diferir ya no tanto la muerte como el retorno a la noche del frasco en el armario, esa "anestesia" que Virginia Woolf, en *La señora Dalloway*, va

[136] Fragmento del cuaderno 5, *Cahiers Marcel Proust*, n° 11, París, Gallimard, 1982, p. 259.

[137] Carta a André Lang, octubre de 1921, *Correspondance*, t. XX, p. 497.

a identificar con la locura, encarnándola en el personaje de Septimus Warren Smith, figura última de esos locos, de esas víctimas del libro, con los cuales se mide, desde *Don Quijote,* la maestría del acto de escribir.

No es necesario, entonces, separar la obra efectiva de su consciencia falsa. La doble marca de la "impresión" es el mito de la escritura, pero ese mito está enteramente capturado en el trabajo de la escritura. Gobierna imaginariamente el despliegue de sus alegorías, que producen, a la vez, su realidad, la metáfora del libro interior consonante con las aliteraciones de las cosas. Está capturado en el movimiento de la obra entre su adentro y su afuera, que es también el recorrido del intervalo precario entre el orden deshecho de los días y el mundo nocturno de los terrores. Uniendo y separando la escritura y la vida, el "mito de la escritura" consigue repatriar al mundo de la escritura el mundo oscuro del "espíritu y de todo lo que al espíritu se asemeja". Por eso no hay que construir tampoco una coherencia de la esquizofrenia proustiana ignorando la voluntad arquitectónica[138]. Porque esta no atañe solamente a las declaraciones del autor sino que se manifiesta, de la manera más indiscreta, en todos los momentos de la obra. La arquitectura es la otra llave o la falsa llave de la caverna de Alí Babá, la otra manera de transformar en solución la contradicción de la obra, otra manera a la cual remite la contradicción de la impresión.

La "impresión" deja a la "arquitectura" el cuidado de resolver una paradoja que es doble, en efecto. El primer problema

[138] Hago referencia aquí al libro de Gilles Deleuze, *Proust y los signos,* cuyas ediciones sucesivas se orientan cada vez más en este sentido. La segunda edición (París, PUF, 1970) desarrolla ampliamente el tema de las partes no comunicantes que hace de *En busca del tiempo perdido* una máquina "antilógica", opuesta a toda coherencia orgánica, y termina con un texto agregado, "Función de la locura", que identifica la red de la obra con la red del narrador esquizofrénico, tensionado entre la locura de Charlus y la erotomanía de Albertine.

es el que se distingue con mayor facilidad: no se construye un libro con un puñado de epifanías. La poética de la impresión permite escribir poemas en prosa, no una novela. Entonces, hay que encadenar las epifanías en un orden del relato, en una intriga de saber que lleva al héroe al punto aristotélico del reconocimiento, a la fórmula que abre la puerta de la gruta. En resumen, la poética romántica no puede exponerse como novela más que a través de una intriga clásica de saber. Pero un problema mucho más temible se presenta entonces. Porque el orden clásico del nudo y el desenlace conduce al reconocimiento de lo que era desconocido. Pero lo desconocido que constituye el tema de *En busca del tiempo perdido* se conoce desde el principio. La puerta que el relato debe abrir, el trabajo de la metáfora la ha tenido abierta desde el principio. Porque el héroe podría haber captado ya, a partir del gusto experimentado de la magdalena, la idea que "descubrirá" solamente al final de la historia, pero que el escritor que habla por la misma boca que él ya ha desplegado para nosotros. Mejor aún, él mismo ha puesto en práctica este descubrimiento en la descripción de los tres campanarios de Martainville. El joven de Combray ya sabe "descifrar" los jeroglíficos del mundo. El relato arquitecturado no responde, entonces, a la necesidad de alcanzar el conocimiento de lo desconocido sino, por el contrario, a la necesidad de alejar este conocimiento que desde el principio está al alcance de la mano del héroe, a la necesidad de diferir una verdad que la poética de la impresión ya ha librado por adelantado y que no puede advenir, a partir de entonces, si no es bajo la forma de la redundancia. El hermoso orden aristotélico del relato que va de lo desconocido a lo conocido, la hermosa curva hegeliana del fin que vuelve a unirse con el principio y de la verdad inconsciente que se transforma en certidumbre consciente se vuelven semejantes, entonces, a su aparente opuesto: el libre vagabundeo del relato de Sterne que nos perdía en el dédalo de la vida

prenatal de Tristram Shandy. La rigurosa lógica de *En busca del tiempo perdido* es la de la digresión infinita.

Y sin duda se puede dar una bella apariencia de orden a esta digresión. El héroe tiene que atravesar todos los engaños que le impiden apoderarse de esta verdad tan cercana que abre el camino del libro. Tiene que aprender la oposición entre el trabajo del arte y la idolatría estética, una idolatría encarnada por el personaje de Swann, que quiere poner el arte en la vida, encontrar en Odette una pintura de Giorgione y transformar las frases de Vinteuil en "himno nacional" de su amor. Tiene que aprender, también, a reconocer en el sufrimiento amoroso la ilusión fatal que transforma en propiedades de un ser singular a poseer, la pura felicidad de una mancha móvil que ha aparecido en el horizonte marino de Balbec, belleza fluida y colectiva que solo habría habido que contentarse con "descifrar" o "esclarecer", haciendo girar el grupo de las cinco niñas, como el de los tres campanarios, en la gran rueda de las metáforas que permiten comunicarse entre sí los reinos de la naturaleza y las formas del arte: madrépora, bandada de gaviotas ejecutando un paso de baile en la playa, cometa luminoso, rey mago de cuadro florentino, bosquecillo de rosas de Pensilvania cortando la línea de las aguas, frases musicales de Chopin, conciliábulo de pájaros, estatuas expuestas al sol en una costa de Grecia.

De la vanidad del esteta y el dolor del enamorado, el héroe debe aprender *a contrario* el sentido del arte y la buena manera de metaforizar. Hay que atravesar los círculos del error para ganar las tierras de la verdad. Pero esta necesidad de la demostración, que se dirige del autor al lector, es un engaño si se lo convierte en una lógica de la ficción, un camino de descubrimiento del héroe. Porque si la verdad no es lo que proviene de la experiencia sino, por el contrario, lo que se da en el choque de la impresión, el héroe no tiene nada que aprender de la experiencia que no cesa de repetirse

frente a él. Es cierto que puede conseguir el conocimiento de las leyes de la pasión y de la sociedad, esas "verdades de inteligencia" que pueden denominarse con el término spinoziano de "conocimiento de segunda especie". Pero de este conocimiento discursivo al choque de la verdad y a la potencia de escritura de la obra hay una distancia. Por sabio que se haya vuelto en cuanto a las ilusiones del amor y del mundo, el héroe no se ha acercado ni un ápice a la revelación aleatoria que le permitirá recorrer el camino inverso, repatriar en las metáforas del arte las asociaciones que causaron el dolor amoroso. Sigue estando igualmente lejos del escritor que, a lo largo del recorrido, ha hecho, a expensas suyas, esta operación inversa. La forma del relato de aprendizaje es, entonces, una ilusión. Las aventuras deshilvanadas de Wilhelm Meister podían permitirle acceder a la sabiduría que poseían ya los que supervisaban secretamente su errancia. Pero Wilhelm Meister no escribía. Solo prestaba su cuerpo de ficción al escritor Goethe. Y, al mismo tiempo, el teórico Friedrich Schlegel podía identificar sus aventuras con el desarrollo del poema del poema. La travesía metódica de los errores antiartísticos y el saber adquirido por el héroe de *En busca del tiempo perdido* no serían, en cambio, suficientes para hacer de él un escritor. El camino del saber y el del devenir-artista no tienen por qué reunirse alguna vez. Para que se reúnan, es necesario que la sensación epifánica desempeñe su doble papel de acontecimiento de conversión que detiene la errancia infinita y de flor japonesa que contiene el libro en potencia.

La arquitectura delega su tarea a la impresión, como la impresión la delega a la arquitectura. Y en este juego, cada una es al mismo tiempo la potencia que separa y la que une. La arquitectura pone las sensaciones epifánicas en la trama de una novela al mismo tiempo que separa de ella la revelación demasiado cercana. La impresión interrumpe

la arquitectura del relato de aprendizaje para producir la juntura entre la obra y la vida que este no es capaz de realizar. Y este doble juego, sin duda, puede prestarse a una doble lectura. La primera toma nota de la ruptura y la identifica con la distancia entre la obra efectiva y el discurso que la parasita. Contra los mitos románticos de la verdad escrita y el poema del poema, hace valer los conocimientos y los retratos que elabora la travesía del mundo y de las pasiones. La segunda pasa por encima de la fractura para subrayar, detrás del velo stendhaliano de la cristalización amorosa y del relato balzaciano de la comedia social, la novela de aprendizaje filosófico de la formación del genio[139]. Pero ni una ni otra lectura da en el blanco del asunto: si *En busca del tiempo perdido* puede ser pensada como realización del programa romántico del poema del poema, esta realización solo se lleva a cabo por la falla misma que separa el poema de su poema, por el remitirse una a la otra de la impresión y la arquitectura, por la identidad del poder de unir y el de separar. El poema del poema no se cierra sobre sí mismo a través de ninguna realización dialéctica, identificando el devenir de lo verdadero con la demostración construida. Solo da la "prueba" de la literatura exponiendo su contradicción, convirtiéndola en el principio mismo de construcción de la obra, el mutuo reenvío de la obra y el discurso sobre la obra, de la experiencia de vida y el artificio del arte. Uno y otro lado no comunican nunca si no es a través de su propia separación. La aparente "clausura" de la obra es el movimiento de su infinitización, una infinitización que rechaza, sin embargo, el

[139] Para la primera lectura, ver Vincent Descombes, *Proust. Philosophie du roman*, París, Editions de Minuit, 1987; para la segunda, las obras de Anne Henry, *Marcel Proust. Théories pour une esthétique*, París, Klincksieck, 1981, y *Proust romancier. Le tombeau égyptien*, Paris, Flammarion, 1983.

destino del mal infinito hegeliano, de la autodemostración interminable del gesto del arte, construyendo el espacio de indiscernibilidad ficcional en el que el poema se une y se separa del poema del poema, el adentro y el afuera, la obra y el discurso sobre la obra. Esta mutua remisión de la "impresión" y la "arquitectura" no equivale solamente a poner frente a frente la verdad extática y la verdad construida. La verdad del libro, la verdad en acto de la literatura es el conflicto entre estas verdades, el movimiento que las hace trabajar una junto a otra y una contra otra.

A partir de aquí pueden evaluarse los discursos contradictorios sobre la pertinencia de la metáfora arquitectónica para definir el principio de composición del libro y la efectividad de su organización. Diga lo que diga Proust sobre el carácter enteramente ficticio y calculado del libro, sabemos bien que ha integrado, siguiendo los azares de la vida, elementos biográficos apenas transformados, acontecimientos que no podía prever, como la guerra de 1914, o artículos reciclados de *Figaro*. Pero, inversamente, la tentativa deleuziana por constituir una coherencia del "cuerpo sin órganos" proustiano no puede disimular ni la teleología obstinada de esta novela engendrada por un ensayo y comenzada por los dos extremos, ni los efectos de simetría incansablemente multiplicados a lo largo del texto. Es cierto que Proust inyecta continuamente elementos biográficos nuevos o fragmentos ligados a la circunstancia dentro del orden supuestamente calculado del relato. Pero también es cierto que enseguida establece una simetría entre estos episodios y los otros, que los incorpora dentro de la necesidad de las mañanas que riman con otras mañanas, del presente que rima con el pasado, como la biblioteca con el océano, la silueta con la divinidad mitológica, todo decorado con lo que refleja y todo contenido con lo que lo contiene. El acontecimiento mundial imprevisto de la guerra permite, así, volver al libro en

su conjunto haciendo simétricos sus episodios. Combray revivirá con el diálogo de Françoise y el jardinero transplantado al departamento parisino, o Doncières con las disertaciones estratégicas de Saint-Loup en la hora de trabajos prácticos. El tragaluz de la tienda de Jupien se convertirá en ojo de buey de su casa de citas; la ciudad, bajo el espectáculo de las bombas y los aeroplanos, volverá a convertirse en pueblo; las estatuas de la iglesia "francesa" de Saint-André-des-Champs transmitirán su alma a los combatientes. La introducción anárquica de los elementos de la vida viene constantemente a denunciar el engaño del libro "arquitectural y premeditado". Pero también "la arquitectura" novelesca es capaz de ordenar indefinidamente esa materia que crece desafiando toda ley de organización, de disponer los fragmentos en el eje lineal de la progresión del relato o de distribuirlos en el espacio de las simetrías. Es que la "arquitectura" del relato es, de hecho, constantemente doble. Y no hay posibilidad de oponer el modelo totalizante de la catedral al modelo aleatorio de la jalea hecha con los pedazos más diversos. Porque esta "totalidad" es de un tipo muy particular. La poética proustiana explota radicalmente, en efecto, la propiedad específica de la catedral romántica, su multiplicidad. La catedral es el edificio calculado por un arquitecto y cuyos arcos tienen que unirse exactamente. Pero también es la profusión de las figuras del libro esculpido que metaforizan su espíritu. Es el ordenamiento matemático y espiritual de navío de piedra orientado hacia el coro y la anarquía de las capillas deslumbrantes de mobiliario heteróclito; el dibujo de los vitrales cernidos por los contornos de plomo y la luz que filtran y que les da su tono a las líneas y a los dibujos de la piedra; el carácter macizo de la fachada y su disolución en el sol. Todo elemento introducido en el libro es susceptible, así, de encontrar un lugar en él como vitral, estatua o capitel; todo capitel puede valer, al mismo

tiempo o separadamente, como elemento de la guirnalda de metáforas o soporte del edificio narrativo[140].

La catedral, entonces, no es el mito por medio del cual el discurso del escritor disimularía el desorden del libro, ni el artificio que permitiría racionalizar toda adjunción. Es la máquina ficcional que dispersa el orden y ordena el caos, haciendo pasar uno dentro del otro el relato lineal y la gran rueda de las metáforas, poniendo en práctica el conflicto de los principios de la literatura. Es, sobre todo, la máquina teórica que se apodera de todos los elementos de la poética romántica, de todas las contradicciones que hacían estallar el libro y lo disolvían en la vida del espíritu, para repatriarlas al libro, para convertirlas en elementos de su construcción ficcional. La "repatriación" era, lo sabemos, el gran sueño mallarmeano. Pero ese sueño era imposible mientras la literatura quisiera tener su lenguaje propio y exponerlo en un espacio propio. El proyecto mallarmeano estaba tensionado entre el viejo paradigma de la exposición teatral y el nuevo paradigma musical. Quería poner en un escenario propio de la literatura –página que mima el pensamiento o performatividad teatral del Libro– el espíritu que había sido tomado de esa música que había expulsado los simulacros del viejo teatro. Se encontraba así frente a la paradoja de la literatura: esta no puede lograr la unidad de sus principios contradictorios si no es tomando uno de sus principios al orden representativo. Siguiendo el espíritu "lingüístico" de la revolución romántica, Mallarmé buscaba el punto de reunión por el lado del principio de actualidad de la palabra. Buscaba consagrar la literatura como espectáculo de la palabra. El fracaso mallarmeano, al mismo tiempo, era ante

[140] Sobre la multiplicidad de los objetos parciales en los cuales se distribuye la metáfora de la catedral, remitirse al libro de Luc Fraisse, *L'Œuvre cathédrale. Proust et l'architecture médiévale,* París, José Corti, 1990.

todo la manifestación de la separación entre el lugar de la palabra y la escena del teatro. La literatura no puede encontrar su consagración en esa escena. El arte de la representación era el arte de la palabra que hace ver haciéndose ver. El arte de la literatura es el que hace ver sin hacer ver, el arte "decepcionante" del cuarto al que no se entra o la isla que hace estallar la topografía del relato. Así puede mantener juntas las potencias del ver y del decir que desune, pero solo puede hacerlo bajo una condición: que la palabra no se deje ver. La historia teatral que seguirá es la de esta singular revelación: la palabra ya no está en su lugar en la escena teatral. Esta es a la vez demasiado material y no lo suficiente: demasiado material para esa potencia de la decepción que el arte de la palabra descubre en adelante como su privilegio paradójico; no lo suficiente para todas las encarnaciones a través de las cuales el poema busca conjurar esa pérdida haciéndose lenguaje del cuerpo y de las cosas. La escena del teatro será, en adelante, el lugar de ese desencuentro. Para regular sus protocolos hará falta un arte nuevo que se llamará puesta en escena.

En cuanto a la literatura, tiene su lugar en otro lado: en ese espacio de la palabra decepcionante que une y separa la novela y el discurso sobre la novela. No sobre tal o cual escena en que la palabra encontraría su encarnación; ahí donde mide incesantemente, por el contrario, el defecto de esta encarnación, donde renuncia a un lenguaje propio que separaría el arte literario de la literariedad común y también a una escena propia en la que la literatura, para dar su "prueba", eliminaría la distancia entre la obra y el discurso sobre la obra. Frente a la prueba imposible de Mallarmé, el éxito paradójico de la prueba proustiana se basa en el hecho de que asume esas condiciones. No se trata simplemente de que las acepte. Porque Proust, en cierto sentido, sigue rechazándolas. Parte de la proposición simbolista de un libro escrito en la lengua propia del espíritu: un libro "hijo del silencio", que no tenga "nada en

común con los hijos de la palabra", un libro cuyas frases y episodios estén hechos de "la sustancia transparente de nuestros mejores minutos"[141]. Ningún libro, por supuesto, estará hecho nunca de esa sustancia, como tampoco la música puede ser el puro lenguaje de la comunicación de las almas soñado durante la pausa de un septeto. "La humanidad se ha dirigido hacia otras vías" y el puro lenguaje de los orígenes es la obra de la perversa amiga de Mademoisèlle Vinteuil que realizó sola la "traducción" de los jeroglíficos del músico. *En busca del tiempo perdido* puede ser leído, en su conjunto, como la metamorfosis del imposible libro "hecho de gotas de luz". Solo así la música puede ser "repatriada" al libro, en la separación entre el mito musical y la ficcionalización de la música, entre las imposibles frases en lengua de luz y los inhallables "episodios" de sustancia transparente. La literatura no existe, hablando con propiedad, más que como ficción de la literatura. No bajo la halagadora figura del cuento que expondría y escondería al mismo tiempo su "secreto". Más bien como el pasaje infinito de una a otra orilla, de la vida a la obra y de la obra a la vida, de la obra al discurso de la obra y del discurso de la obra a la obra, pasaje incesante que solo se efectúa, sin embargo, a expensas de dejar la rasgadura visible.

[141] *Contre Saint-Beuve*, París, Gallimard, 1971, p. 309.

Conclusión

Un arte escéptico

"Razonamos, es decir vagabundeamos, cada vez que carecemos de la fuerza suficiente para obligarnos a hacer pasar una impresión por todos los estados sucesivos que desembocarán en su fijación, en la expresión"[142]. La célebre frase de *El tiempo recobrado* puede parecer anodina al lector distraído. En cambio, le resultará sospechosa al lector crítico, prevenido de la dudosa polisemia de la "expresión" y de la "impresión", y dispuesto a preguntarse lo que significa precisamente la "transformación" de una en la otra. Pero para entender cabalmente lo que nos dice esta frase y la función misma de los "mitos" de la literatura, hay que confrontarla, sin duda, con las observaciones que un contemporáneo de Proust va haciendo variar interminablemente, en sus escritos públicos y privados, un contemporáneo que lleva adelante un combate interminable contra la literatura, en nombre de la exigencia literaria. "El gran interés del arte clásico dice –Valéry en *Rhumbs*– radica tal vez en la sucesión de transformaciones que exige para expresar las cosas respetando las condiciones *sine qua non* que le son

[142] *A la recherche du temps perdu*, cit., t. III, p. 882.

impuestas"[143]. Esta formulación parece estar muy cerca de la de Proust. Se aleja de ella, sin embargo, por una pequeña diferencia en la que se juega toda la cuestión de lo que debe entenderse por literatura. Porque la referencia de Valéry al "arte clásico" abre un abismo en el camino proustiano de la impresión a la expresión. La virtud propia del arte clásico era esa línea por medio de la cual una "idea" se aleja de sí misma para transformarse en canto. "Racine procede por sustituciones muy delicadas de la idea que se ha dado como tema. La atrae al canto que aspira a alcanzar"[144]. Para Valéry, esta virtud clásica significa dos cosas a la vez. Es la línea continua de un discurso en el que la idea se transforma en canto, y la curva del desvío que impone el sistema de reglas al deseo de expresión. Por su propia arbitrariedad, la limitación de las reglas enseña al poeta a desprenderse de lo que él considera su "pensamiento", ese algo propio que tendría que expresar. De esta manera, lo conduce a descubrir, en la exterioridad del canto, esos verdaderos posibles del pensamiento que la voluntad de "expresar" el pensamiento reprime. La "sucesión de transformaciones" clásica, que combina la continuidad del discurso con la limitación de las reglas, realiza la potencia de pensamiento propia del arte reprimiendo la falsa seriedad del pensamiento y la consistencia ilusoria de la historia.

Pero este clasicismo literario, este clasicismo de una literatura reducida a su principio verdadero, el principio poético de armonía exacta e indefinible del sentido y el sonido, aparece como algo del pasado. Y la relación de ese pasado con el presente puede definirse muy exactamente: opone un tiempo de la palabra en acto al tiempo de la escritura:

143 Valéry, *Œuvres*, París, Gallimard, 1960, t. II, p. 636.
144 Ibíd., p. 635.

> Durante mucho tiempo, mucho tiempo, la *voz humana* fue base y condición de la *literatura*. La presencia de la voz explica la literatura primera, a partir de la cual la literatura clásica cobró forma y ese admirable *temperamento*. Todo el cuerpo humano presente *bajo la voz*, y soporte, condición de equilibrio de la *idea* [...]
> Vino un día en que se pudo leer con la mirada sin deletrear, sin escuchar, y la literatura se vio totalmente alterada por este hecho.
> Evolución de lo articulado la rozó, –de lo ritmado y encadenado a lo instantáneo,– de lo que sostiene y exige un auditorio a lo que sostiene y se lleva un ojo rápido, ávido, libre sobre una página.[145]

Esta página de *Tel Quel* es notable por más de una razón. Define como edad de oro de la literatura aquellos tiempos en los que, precisamente, "la literatura", en su sentido moderno, no existía: la época de los creadores que no eran hombres de letras; la época, tan grata a Voltaire, en que la palabra de Corneille se dirigía a Lamoignon, a los Molé y los Retz, y no a la atención distraída de "cierto número de hombres y mujeres jóvenes". Aquellos tiempos huyeron al llegar el reino de la escritura. La "literatura" se vio "totalmente alterada" por esto. Se convirtió, entonces, en su propia alteración, la imposibilidad de la línea de discurso en la que el pensamiento que se huye se vuelve a encontrar a la potencia superior en la línea del canto. Quiera o no quiera, el antifilósofo Valéry reencuentra aquí la lógica de Hegel. Como él, construye un clasicismo algo romántico en el que la unión del pensamiento significante y la forma sensible se establece en un punto de equilibrio entre la realización de una intención y una resistencia inerte, que para él está dada por las reglas. Y también considera esta

[145] Ibíd., p. 549.

unión "clásica" del sentido y de lo sensible como parte de un pasado ya inaccesible. El cuerpo de esta unión –figura plástica de Hegel, voz de la música clásica según Valéry– se le escapa. La unión clásica de la voluntad de expresión y la arbitrariedad de la regla era propia de un mundo lo suficientemente arbitrario y oscuro en si mismo como para que el artista se sintiera obligado a poner orden en él o para que la ficción pudiera desempeñar ese papel. Pero un mundo de la ciencia en el que cualquier fragmento bosquejado en una hoja adquiere sentido y se relaciona con el gran mecanismo universal ya no necesita ese orden, y el trabajo de la obra se denuncia entonces en él como falsificación[146]. El trabajo del pensamiento que explora en la literatura sus posibles insospechados ya no puede encontrar satisfacción en la forma de la obra que restringe esos posibles en provecho de las "marionetas" de la ficción y va a perderse, como la letra muda, entre la "masa indeterminada de los lectores posibles". El trabajo literario, en su sentido usual, no puede ser para él "más que un subproducto, una aplicación o un ejercicio de un trabajo más importante, más profundo, que apunta a actuar sobre sí mismo más que sobre los demás"[147]. La auténtica potencia de la literatura, esa potencia opuesta a las ingenuidades de la "expresión" del pensamiento del reportaje narrativo, se vuelve en adelante hacia la condición de la literatura, hacia la exploración directa de los posibles del pensamiento.

El dilema de Valéry reproduce, de este modo, el dilema hegeliano. De manera semejante, separa épocas en que el pensamiento y la materia sensible se concertaban en una figura sensible y épocas en que ya no pueden hacerlo, en que

[146] Resumo aquí la carta de André Gide del 3 de diciembre de 1902, reproducida en ibíd., p. 1423.

[147] Valéry, *Cahiers*, París, Gallimard, 1988, t. I, p. 296.

el pensamiento se vuelve hacia sí mismo. Y la figura de ese "sí mismo" es diferente, por supuesto, al igual que la figura de esa concertación sensible. Pero lo importante es la manera como Valéry utiliza, para reproducir de manera diferente el esquema hegeliano, los principios mismos de ese arte que se oponía a la clausura hegeliana de la "muerte del arte". En él se radicalizan el paradigma simbolista de la música y la concepción mallarmeana del pensamiento poético como "nuevo comienzo de las condiciones y los materiales del pensamiento". La lección de Mallarmé, y la lección de su fracaso, le enseñaron a "concebir y colocar *por encima de todas las obras* la posesión consciente de la función del lenguaje y el sentimiento de una libertad superior de la expresión frente a la cual todo pensamiento no es más que un incidente, un acontecimiento particular"[148]. Pero su actitud no expresa solamente la lección que un individuo habría aprendido de la frecuentación de otro. Manifiesta la transformación total de una concepción de la literatura, de la versión fundamentalista de la poética romántica, la que aspira a una literatura coherente que descanse en un principio unificado. La coherencia, que los compromisos o las contradicciones de la obra echan abajo, se desplaza, entonces, hacia su propia posibilidad, hacia el punto en el que surge el pensamiento de su posibilidad. Pero este punto también es el de la fuga de la obra según sus dos grandes figuras: la "locura" de Artaud, esa "existencia literaria" que es testimonio de imposibilidad, o la lucidez de Valéry, esa exploración directa de los poderes del pensamiento que se niega a la limitación de la obra. En uno y otro caso, el espíritu de la literatura manifiesta su radicalidad haciendo valer, contra la obra, su pura posibilidad o imposibilidad. Lo propio de

[148] Valéry, "Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé...", *Œuvres*, t. I, p. 660.

la literatura se transforma, entonces, en la relación negativa a sí misma, el movimiento que la incita a suprimirse en provecho de su propia pregunta. La "sospecha" ante la literatura o el retiro de la obra frente a una "inoperancia" más fundamental no nacerán, en los años 40, de los traumatismos de la historia o de la desmitificación política de las funciones del discurso. Pertenecen al sistema de razones que hacen de "la literatura" la noción bajo la cual se presentan desde la revolución romántica las producciones del arte de escribir.

Se ve, entonces, cuál es la importancia de la pequeña diferencia que separa las dos frases tan cercanas de Proust y Valéry. Lo que los separa no estriba en aceptar escribir: "La marquesa salió a las cinco" sino en aceptar las contradicciones de la poética romántica que hacen existir la literatura. Valéry traza una línea de división, a la manera hegeliana. Está la época del cuerpo parlante y la época de la escritura, la época de las reglas que encauzan el pensamiento hacia el canto y la época de la libertad que lleva el trabajo de la obra hacia la exploración de los posibles del pensamiento, la época de la poesía y la de la ciencia. Para ello construyó, incluso, un clasicismo económico en el que las limitaciones del sistema genérico y representativo se desdibujan en provecho de las solas reglas de la medida rítmica. Hizo de la poesía una pura relación del pensamiento con el tiempo. Y de este modo interrumpió el paso de la poesía representativa a la poesía expresiva, las aporías del simbolismo, el quiasmo del *decir* y del *ver*, la querella del "poema del poema" y la guerra de las escrituras. Era el precio que había que pagar para separar el principio poético de los "ídolos" de la literatura. Pero también a ese precio, la literatura confirma contra sí misma el juicio de clausura que había proferido la filosofía. Se reconoce como un pasado del pensamiento.

Proust adopta la posición inversa. Se instala en el corazón de la contradicción de los principios de la literatura: contradicción del libro enteramente construido, cuya forma es libre

como la voluntad del autor, y de la colección de los jeroglíficos que imprimen en el espíritu del autor las aliteraciones de las cosas; inconsistencia de esa impresión en la que no hay nada impreso y cuya transformación, entonces, siendo puro trabajo de la metáfora, no transforma nada. Porque el salto no estriba en escribir: "La marquesa salió a las cinco" sino en escribir "desplegaba, repartido entre sus bordes y sus dobleces, el plumaje de un océano verde y azul como la cola de un pavo real". No se trata de encadenar en una única frase dos acontecimientos insignificantes en la vida de una marioneta de ficción. Se trata de encadenar en una sola frase dos poéticas: la de la narración de los acontecimientos y la del despliegue del símbolo. Esa servilleta blanca cuarteada que se transforma en ola espumante y cola azul-verde de pavo real rompe la línea –el sueño de la línea– que llevaría el pensamiento al canto por el solo movimiento de una temporalización. La dudosa metáfora que asimila el encadenamiento de dos términos de la metáfora al encadenamiento de los fenómenos según la ley adquiere entonces todo su rigor. Contra los músicos de la frase, Proust recuerda obstinadamente que fue la transferencia de la potencia de la historia a la potencia de la metáfora lo que hizo bascular las Bellas Letras en la literatura. La literatura depende, en resumen, de poca cosa. Depende del movimiento que ha transformado el ornamento del discurso en jeroglífico de la potencia del lenguaje, libro interior, aliteración de las cosas, microcosmos del poema-mundo. Y esta frase que es el microcosmos de *En busca del tiempo perdido*, como la *búsqueda* que desarrolla su principio, recapitula ese movimiento por medio del cual la literatura existe. Extraer del tacto de una servilleta una vida interior idéntica a un libro escrito es por supuesto un "mito" del libro. Pero, precisamente, la frase metáfora y el libro que identifica el desarrollo de una historia con el desarrollo de una metáfora transforman en realidad el mito de las aliteraciones de las cosas y del libro

escrito en nosotros. El libro es la metáfora prolongada que despliega las propiedades imaginarias del "otro libro", el que *se habría escrito* por sí mismo. Así, la poética contradictoria de la literatura se realiza como obra, incluyendo en la obra las lógicas que llevan la letra hacia su espíritu o la literatura hacia la consideración del lugar de donde proviene. Lo hace a costa de aceptar la mutua remisión infinita del libro construido y el libro impreso, de la intriga del saber y la verdad revelada. El trabajo de la metáfora une y separa las poéticas contradictorias, realizando el recorrido arriesgado entre su propio mito (el libro de los jeroglíficos de la vida espiritual donde se inscriben las aliteraciones de las cosas) y su realidad literal: esta problemática comparación de los pliegues de una servilleta con el bucle espumante de la ola y de la ola con la cola de un pavo real, comparación que siempre se verá amenazada por el doble peligro de hacer ver demasiado o de no hacer ver nada de lo que dice.

Pero la literatura también se basa en la contradicción de esa escritura que destituye la palabra en acto del universo retórico y representativo. Esta misma escritura se encuentra tensionada entre dos polos: por un lado, el libro de los símbolos de la poeticidad de un mundo, de la vida espiritual o del mundo interior de los sentidos; por otro, la escritura desnuda, la palabra muda y locuaz que sale a rodar a derecha e izquierda, sujeta al azar de la atención flotante que prestan a la página escrita unos lectores sin cualidades, a merced de lo que la atención extraiga de la página y de la cadena de palabras e imágenes en la cual lo traduce. Y es, una vez más, la paradoja a la cual Proust se somete. Hay que ganar la autonomía de la obra contra el esteticismo que la disuelve en los encantos y las ilusiones de la vida. Pero esta autonomía debe perderse de nuevo, librarse a un lector para quien la sabia construcción del libro de verdad se va a disolver en una sensación de mañana de infancia, de tibieza de tarde, de espuma de ola o de perfume de

llas. El libro tiene que ir a abrir en los otros el "pequeño surco" espiritual sin el cual no es más que un conjunto de anotaciones inertes. Pero esto equivale a decir no solo que la bella clausura de la obra está destinada a perderse para que el libro hable, sino también que la propia "vida espiritual" que da vida al libro está ligada a los azares de la circulación de la letra. No hay otra vida espiritual, no hay otro reino de las obras fuera del infinito correr de la tinta sobre el color liso de las páginas, fuera del cuerpo incorpóreo de la letra errante que se va a hablarle a la multitud sin rostro de los lectores de libros. El libro "hijo del silencio" no tiene otro universo más que el gran parloteo de la escritura muda. La obra es posible a este precio.

Claro que es posible negarse a pagar este precio. Y no se trata aquí de decidir entre quien rechaza los compromisos de la obra y quien los consiente. Se trata más bien de mostrar cómo una y otra posición se basan en la lógica de este modo específico de visibilidad de las obras del arte de escribir que se llama "literatura". La literatura es el sistema de los posibles que determina el acuerdo imposible entre la necesidad del lenguaje y la indiferencia de lo que dice, entre la gran escritura del espíritu vivo y la democracia de la letra desnuda. Es inútil querer separar, dentro de este sistema histórico de razones, la realidad sólida de las obras y los discursos sobre la posibilidad o la imposibilidad de la obra que vendrían a parasitarla desde el exterior. Solo existen obras en nombre de las cuales puedan expulsarse los discursos parásitos sobre la obra a partir del momento en que existen esos discursos mismos. La propia poética romántica proclamó el valor autónomo de las obras, su carácter de testimonio sobre el poema del lenguaje o de la humanidad y su capacidad de decirse a sí mismas. Incluyó en la definición de su autonomía, en resumen, la distancia de la obra con respecto a sí misma, su remitir más acá y más allá de sí misma. Y, con toda seguridad, este

sistema es rigurosamente contradictorio. Pero también define un juego de desniveles que permite hacer obra de esta poética. Así, la destrucción del sistema de los géneros que libra la literatura al juego de los contrarios autoriza, al mismo tiempo, los pasajes entre las funciones incompatibles y la articulación de poéticas opuestas. Convierte a la literatura en la escena ambigua en la que dos géneros sin género, la novela y el ensayo, se duplican, se oponen o se entrelazan, distribuyendo en polos separados, mezclando o invirtiendo las propiedades de la obra y del discurso sobre la obra, del juego ficcional, de los mitos que la absolutizan o de los discursos críticos que desmontan su mecanismo. Si la obra de Proust es ejemplar, como la de Joyce, a quien no apreciaba demasiado y que no lo hubiera apreciado demasiado, es por la capacidad de situar en un mismo dispositivo la ficción, su discurso y su mito, de mantener unidas en la forma de las obras las fuerzas centrífugas, las potencias de disyunción, de inoperancia o de sospecha inherentes a la contradicción de los principios de la literatura.

Estas obras ejemplares subrayan, entonces, el lugar singular de la literatura en el dispositivo de las artes en la época de la estética. En la gran revolución que había entronizado la estética en lugar de la poética, el arte de escribir se había encontrado en el lugar más expuesto. El desplazamiento mismo de la primacía de la historia a la primacía del lenguaje jugaba en su contra. Esta primacía no se ejercía más que en beneficio de una dilatación de la concepción misma del lenguaje. Esta dilatación no se limitaba a conferir una dignidad lingüística a los prestigios sensibles más poderosos del color o la música, o a las formas más elocuentes de la piedra que el tiempo posterior al artista había esculpido. Oponía también el gran poema jeroglífico inscrito en la carne misma de las cosas o en las profundidades del espíritu a los débiles recursos de la frase impresa sobre la página. La gran multiplicación de los lenguajes hace hablar, en la época romántica,

hasta a la más modesta de las piedras. En tiempos de Kandinsky, va a confiar la expresión de lo "espiritual" a los rasgos abstractos del color. En tiempos de Vertov o de Epstein, opondrá el ojo verídico de la cámara y la combinación plástica de las imágenes móviles a las antiguallas literarias de la representación.

El arte de la escritura parecía, entonces, acorralado entre el lenguaje de las formas y las cosas, por un lado, y los signos del pensamiento, por el otro. En la teleología hegeliana de las artes, la poesía no solo era el último arte romántico, era también ese "arte general" en el que la generalidad se afirmaba a expensas del arte. Desmaterializando el lenguaje de las formas, la poesía se retiraba a sí misma su propia capacidad. Conducía las formas del arte hacia los signos del pensamiento. Entre el lenguaje encarnado de las formas y los signos instrumentos del pensamiento, no había nada, entonces, más que los equívocos del símbolo. Todo el esfuerzo de los militantes de la literatura había apuntado a revocar ese veredicto, a proporcionar a la literatura la forma sensible de su pensamiento. Tampoco había cesado de experimentar, a través de las contradicciones que encontraba, su fuerza apremiante. La forma propia del pensamiento literario debía ser la imitación "silenciosa" del lenguaje mudo de la música o de la danza, la proyección imaginaria de los ritmos del pensamiento o la trascripción mítica del discurso de las cosas inscrito en los jeroglíficos de la vida interior. En la gran emancipación que proclamaba el advenimiento general de un arte librado de la necesidad de representar, el arte de escribir parecía condenado a la elección entre el último arte del pasado o el discurso que enunciara lo que solamente las otras artes eran capaces de realizar. ¿Qué puede hacer, una vez más, la pobre metáfora de una cola de pavo real en una página de escritura frente a su modelo, el arte del pintor que invierte la tierra y el mar? ¿Qué puede hacer frente a las disociaciones, superposiciones y torbellinos de las

imágenes y los sonidos que desmultiplican las potencias de la manifestación y la significancia de las formas?

Extrañamente, sin embargo, fue esta pobreza de la escritura lo que constituyó la resistencia de la literatura, fue la debilidad de los medios de los que disponía para responder a su imagen gloriosa de lenguaje de los lenguajes lo que le enseñó a domesticar los mitos y las sospechas que la separan de sí misma, a inventar las ficciones y las metáforas de un arte escéptico, en el sentido estricto del término: un arte que se examina a sí mismo, que convierte este examen en ficción, que juega con sus mitos, recusa su filosofía y se recusa a sí mismo en nombre de esta filosofía. Por esta vía, el arte inconsistente de la literatura resultó ser más capaz que otras artes de resistir lo que nuestros contemporáneos llaman "crisis del arte". Porque ¿a qué se llama exactamente "crisis del arte" si no es a la incapacidad que presentan ciertas artes, fundamentalmente las artes plásticas, las artes demasiado ricas, en resumen, de convertirse en artes escépticas? Un arte no escéptico es un arte sometido al peso de su propio "pensamiento", obligado a la tarea interminable de manifestar ese pensamiento, de demostrarse a sí mismo hasta llegar al punto de su propia supresión. Es un arte que no puede vivir de su contradicción, que no encuentra esa contradicción. Ese es el destino venturoso-desventurado de las artes de lo visible. Eran las más favorecidas en la configuración estética de las artes, las más aptas a unir los dos principios contradictorios de la poética romántica: el que proclama el carácter absoluto del estilo, acaparando todo tema y todo material, y el que afirma la universalidad del desdoblamiento a través del cual todo se vuelve lenguaje. Toda materia es poética por poco que una de sus propiedades funcione como el rasgo de escritura, el jeroglífico, por medio del cual se presenta a sí misma. Toda forma es artística por poco que funcione como la manifestación de la pura intención de arte. En el cruce de estos principios se abrían las posibilidades infinitas de

las artes de lo visible. Estas, se dice actualmente, se han convertido en el reino del "cualquier cosa". ¿Pero qué es ese "cualquier cosa" tan lamentado sino el "todo es posible" que la edad estética les dio por destino a las artes de lo visible: la coincidencia entre la traza de la historia, el signo de escritura y el rasgo de la voluntad de arte? Las artes de lo visible vivieron de la doble competencia de la estética romántica que permite a todo objeto ser dos veces arte: porque ha sido querido como manifestación del arte y porque manifiesta el desdoblamiento a través del que cada cosa se significa a sí misma. Si el desvío de función y el desplazamiento de lugar del *ready-made* tuvieron la suerte conceptual que sabemos, es porque llevan a cabo el ajuste preciso entre estos dos principios. Alegorizan de la manera más exacta la suerte de un arte que se identifica con la re-presentación de todas las cosas, la re-presentación de lo mismo como otro, en la que se realiza la armonía preestablecida entre la intención de arte y el doble cuerpo, sensible y significante, de la cosa. El problema es que un arte seguro de hacer arte de todo termina por no manifestar más que su propia intención, aunque convierta esta manifestación en su propia denuncia. Entre el énfasis de la autoproclamación y el énfasis de la autodenuncia, un arte se ve en dificultades para forjar su capacidad escéptica.

Como la literatura no tuvo tanta suerte, tampoco tuvo tanta desgracia. Ni su objeto ni su intención le garantizaron algo alguna vez. Ese es el sentido de la gran angustia flaubertiana: una ínfima desviación de la frase puede dar como resultado Paul de Kock. Es el sentido de la orgullosa declaración proustiana: en el juicio final del arte, las intenciones no cuentan. Solo es necesario precisar la fórmula: en el arte de la escritura las intenciones no son contadas. Porque este arte tiene la desgracia de no hablar más que en palabras, de hablar en la misma lengua que las intenciones y de tener que producir en esa lengua la diferencia que hace de la obra no

solamente la realización sino también la refutación de su intención. Tiene la desgracia de no tener a su disposición más que el lenguaje de las palabras escritas para poner en escena los grandes mitos de la escritura más que escrita, por todos lados inscrita en la carne de las cosas. Esta desgracia lo fuerza a la dicha escéptica de las palabras que hacen creer que son más que palabras y que son las que critican esta pretensión. Así es como, poniendo en escena la guerra de las escrituras, el color liso del reguero de tinta democrático se convierte paradójicamente en el refugio de la consistencia del arte.



Jacques Rancière

La palabra muda

Jacques Rancière, sin duda uno de los filósofos más relevantes de la actualidad, realiza aquí un recorrido exquisito por la historia de la literatura en el que analiza la naturaleza y las modalidades del cambio de paradigma que destruyó el sistema normativo de las Bellas Letras, al tiempo que se pregunta por las contradicciones y tensiones de la literatura hoy.

Rancière propone una nueva interpretación de este cambio, donde la literatura ya no será "ni la idea imprecisa del repertorio de las obras de la escritura ni la idea de una esencia particular capaz de conferir a esas obras su calidad 'literaria'", sino "el modo histórico de visibilidad de las obras del arte de escribir, que produce esa distinción".

Antes que preguntarse por el concepto de literatura –y distanciándose de posiciones como las de Sartre o Blanchot–, para Rancière resultará más interesante indagar acerca de las condiciones que hacen posible enunciar tal o cual principio o definición.

Un análisis histórico filosófico de la literatura en un libro que se ha convertido en una referencia ineludible para la crítica literaria contemporánea.

ISBN 978-987-25140-6-8

